

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

BULL'S EYE, UN PEINTRE À L'AFFÛT :
L'ÉCRITURE D'UN LONG MÉTRAGE DOCUMENTAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
BRUNO BOULIANNE

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Préparé et rédigé dans le cadre de la Maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal, ce document de réflexion accompagne un long métrage documentaire intitulé *Bull's eye, un peintre à l'affût* et réalisé par l'auteur de ces lignes. Une fois réunis, ce document écrit et cet acte de communication que représente le film *Bull's eye* constituent notre mémoire en recherche-production.

Aboutissement d'un parcours académique à la maîtrise commencé à l'automne 2005 et réalisé à temps partiel, ce mémoire en recherche-production fut élaboré et complété parallèlement à une pratique professionnelle en cinéma documentaire où l'auteur dirigea la réalisation de plusieurs autres films et séries documentaires.

Ayant débutée au printemps 2007, la création du film *Bull's eye, un peintre à l'affût* s'est terminée en mars 2010. Officiellement lancé dans le cadre du 28ⁱe Festival International du Film sur l'Art de Montréal (FIFA) le 20 mars de la même année, il y remporta le prix *Tremplin pour le monde ARTV*. Dans le cadre privilégié de la Maîtrise, nous avons voulu profiter de cette expérience professionnelle pour l'arrimer dès le départ et tout au long du processus de sa réalisation à une démarche réflexive constante sur les enjeux et les contraintes qui le traversent.

On comprend dès lors qu'il ne faudrait surtout pas envisager le présent document dans la perspective d'un mémoire de maîtrise de recherche «classique», où il s'agit généralement d'analyser et de confirmer une hypothèse de départ au moyen d'une approche méthodologique annoncée. Il constitue plutôt le fruit d'une réflexion continue menée à partir de l'exercice de création intensive que représente la réalisation du film *Bull's eye*.

Une telle réflexion se sera constamment nourrie non seulement de notre expérience pratique en cinéma documentaire, mais également du parcours académique suivi dans le cadre de la maîtrise. Les *notes de production*, rédigées et compilées dans un *Journal de tournage*, tout au long de la réalisation du film *Bull's eye, un peintre à l'affût*, ont donc servi de matériel de base à la rédaction de ce document qui se sera constamment enrichi des lectures et analyses de textes théoriques ou traitant des méthodes et écoles de pensée se rattachant à la pratique documentaire.

Nous tenons finalement à remercier sincèrement les personnes qui ont contribué à la production de ce mémoire, particulièrement monsieur Philippe Sohet, notre directeur de maîtrise, pour sa patience, ses conseils judicieux et son encadrement académique à la fois humain et rigoureux, ainsi que l'équipe de création rapprochée du film *Bull's eye, un peintre à l'affût* : le monteur Vincent Guignard, le directeur photo Alex Margineanu, le preneur de son Stéphane Barsalou, le concepteur sonore Martin Allard et le producteur associé Orlando Arriagada. Grâce à leur talent, leur passion et leur engagement entier, nous avons pu mener cette aventure cinématographique à bon port. Nous souhaitons également remercier l'artiste Marc Séguin, protagoniste central de notre documentaire, qui avec confiance, respect et une grande générosité, a participé en toute ouverture d'esprit au tournage de ce film.

Nous remercions aussi madame Loreto Garrido Munoz, conjointe de l'auteur, pour son appui indéfectible et de tous les instants, ainsi que monsieur Marcel H. Boulianne et madame Françoise D. Boulianne, parents de l'auteur, pour leur support moral toujours entier.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET SON CONTEXTE DE PRODUCTION	4
1.1 Cinéma direct	4
1.2 Cinéma documentaire et télévision	8
1.3 Cinéma documentaire long métrage produit sans la télévision	11
CHAPITRE II	
LES NOUVEAUX ENJEUX DU CADRE DE PRODUCTION	14
2.1 Nature de cette nouvelle liberté	14
2.2 Les défis de cette nouvelle liberté	16
CHAPITRE III	
LES IMPACTS DU CONTEXTE DE PRODUCTION SUR LES PROCESSUS DE LA RÉALISATION	18
3.1 La recherche et la scénarisation en documentaire	19
3.1.1 La recherche et la scénarisation lors de la création du film <i>Bull's eye</i>	24
3.2 Le tournage en documentaire	32
3.2.1 Le tournage de <i>Bull's eye, un peintre à l'affût</i>	36
3.3 Le montage en documentaire	49
3.3.1 Le montage de <i>Bull's eye, un peintre à l'affût</i>	54

CONCLUSION	61
NOTES ET RÉFÉRENCES	62
BIBLIOGRAPHIE	67
APPENDICE A	
FICHE TECHNIQUE DU FILM BULL’S EYE, UN PEINTRE À L’AFFÛT.....	70

RÉSUMÉ

Cinéaste documentariste de profession, l'auteur de ces lignes a conçu et rédigé ce document de réflexion parallèlement à la réalisation d'un long métrage documentaire intitulé *Bull's eye, un peintre à l'affût*. Le contexte de création de ce film présente deux premières majeures pour le cinéaste. D'abord, la réalisation d'un premier long métrage documentaire et ensuite, la production de celui-ci sans la participation directe d'un télédiffuseur. Ces deux nouveaux éléments exercèrent une influence considérable autant sur les divers processus de production de l'œuvre cinématographique – libérés de plusieurs contraintes techniques et temporelles – que sur les méthodes discursives déployées afin de mener à terme le récit documentaire proprement dit. Voilà donc l'objet central que propose d'analyser ce document d'accompagnement : en quoi ce contexte de production particulier permit au cinéaste d'explorer et de développer des approches d'écriture cinématographique différentes, tant au niveau de la recherche et de la scénarisation, que du tournage, et du montage. C'est d'ailleurs à partir de ces trois moments *d'écriture* propre au cinéma documentaire que s'articule principalement notre texte, alors que pour chacune de ces étapes, nous présentons d'abord les éléments théoriques ci rattachant avant d'examiner – au moyen de notes de tournage et d'exemples concrets – comment ces mêmes étapes se sont déroulées lors de la réalisation du documentaire long métrage *Bull's eye, un peintre à l'affût*.

Mots clés :

Documentaire, cinéma direct, écriture cinématographique, tournage, montage

INTRODUCTION

Depuis plus d'une douzaine d'années, nous sommes engagés dans la pratique d'un cinéma documentaire relevant de l'approche de type *cinéma direct*. La majorité des films que nous avons réalisés s'intéressent au quotidien et au destin de gens issus de la réalité et qui vivent un rapport particulier avec le territoire qu'ils habitent, ou avec une situation donnée. Et à chacune de nos nouvelles productions, le but à atteindre demeure le même : raconter une histoire puisée à même le réel.

Mais, si ces films ont utilisé les ressources de la cinématographie afin de développer leur stratégie discursive, ils furent également produits avec la participation financière d'un ou de quelques télédiffuseurs, qui leur offrirent du même coup une première fenêtre de diffusion. Un tel partenariat de production implique nécessairement un droit de regard du télédiffuseur sur ces réalisations et entraîne des contraintes sur les modalités de création, à commencer par le format et la durée finale des films. D'autres contraintes sont également observées en ce qui a trait au temps de travail, aux échéanciers à respecter et aux délais de livraison des productions audiovisuelles.

Dans un tel contexte, la réalisation du film *Bull's eye, un peintre à l'affût* a représenté pour nous une grande première, et cela, pour deux raisons majeures. Il s'agit d'abord du premier long métrage documentaire de notre filmographie personnelle, le film terminé faisant soixante-quinze minutes. De plus, cette réalisation d'envergure fut produite sans la participation d'un télédiffuseur.

Ces deux éléments constituent déjà, à eux seuls, des conditions de ce que l'on pourrait qualifier de *nouvelle liberté de création* pour l'auteur de ce mémoire. Et tout au long de la production de *Bull's eye*, cette nouvelle liberté impliquera nécessairement une autre approche créative tant au niveau de la méthode de travail mise en place que des stratégies déployées pour mener à bien la construction du récit cinématographique.

Ce contexte entièrement nouveau pour nous nous aura semblé particulièrement significatif pour y articuler notre projet de mémoire. Nous étions désireux d'accompagner les différentes étapes de la réalisation d'un documentaire dans ces conditions d'une réflexion constante sur les effets induits ou permis par le contexte de production. En quoi la démarche de création du cinéaste aura-t-elle pu se réaliser dans le contexte d'une nouvelle liberté, et comment celle-ci a-t-elle influencé la façon même d'écrire et de réaliser le long métrage documentaire *Bull's eye, un peintre à l'affût*. C'est justement cette démarche de réflexion en écho aux étapes de la création que ce document se propose de rendre compte.

La nature de cette liberté nouvelle s'est exprimée de multiples façons et cela à toutes les étapes de fabrication de notre film. D'abord, au niveau du temps de travail beaucoup plus étendu, qui de ce fait, permit une réflexion poussée et constante tout au long de la réalisation du documentaire. Sans durée prescrite à l'avance, le temps dévolu au déploiement du discours à l'intérieur même du film a également pu se mettre en place en toute liberté. Cette absence de contrainte temporelle a nécessairement eu une incidence majeure sur le rythme de notre film et sur la façon même de raconter cinématographiquement la réalité que nous souhaitions aborder.

Avec cette liberté de création à investir, nous avons eu de nouveaux et nombreux défis à apprivoiser. Échelonner un processus créatif sur une longue période nécessite une discipline de travail rigoureuse afin d'assurer une cohérence à l'ensemble du projet. Et une absence de contrainte au niveau du format d'un film à faire n'équivaut surtout pas à une absence de contraintes totale, bien au contraire.

Après tout, nous avons tout de même un sujet à cerner, des enjeux discursifs et éditoriaux à identifier, une histoire à nommer et des choix importants à faire quant aux façons de donner vie à cette oeuvre filmique. Le but final demeurant le même que pour toute réalisation documentaire : créer une histoire à partir du réel clairement construite et pouvant intéresser un auditoire donné.

Il nous apparaît toutefois ici important de préciser que les termes *histoire* et *récit* que nous utiliserons dans ce texte – en évitant bien sûr les abus – doivent être interprétés du point de vue de *la connaissance d'un événement ou d'une situation*, et non pas d'un point de vue narratif, qui est normalement associé à la fiction ou au roman. Ainsi, nous ferons appel au concept d'*histoire* en tant que «la relation des événements dont on a eu connaissance»¹ ou encore, vu comme un «récit d'événements dignes de mémoire.²» Quant au terme *récit*, il serait plus juste, dans le cadre de cette rédaction, de l'envisager selon la conception de la *récitation*, soit : «remettre en mouvement par la parole, redire ce qui l'a été.³» Comprendre ici bien sûr que *la parole* est remplacée par le vocabulaire visuel et sonore propre au langage cinématographique.

Donc, notre façon de répondre aux grands défis explicités plus avant s'est alors concrétisée au moyen d'une approche nouvelle pour nous, articulée principalement autour des trois étapes d'écriture en cinéma documentaire que l'on pourrait résumer ainsi : recherche et scénarisation; tournage; et montage. C'est donc *en écrivant* notre film d'une autre façon, que nous avons réussi à tirer le plus d'avantages possible de notre nouvelle liberté de création, tout en réalisant une oeuvre originale au sein même de notre propre filmographie.

Précisons également que le concept d'*écriture* qui sera généralement employé dans ce texte fait référence à l'organisation d'un discours – dans ce cas-ci, au moyen des outils offerts par le cinéma documentaire – afin d'arriver à *dire* et à *faire connaître* de façon logique une série d'événements puisés à même le réel.

CHAPITRE I

LE CINÉMA DOCUMENTAIRE ET SON CONTEXTE DE PRODUCTION

Puisque le documentaire long métrage *Bull's eye, un peintre à l'affût* a été conçu, tourné et réalisé selon l'approche du cinéma direct et en dehors du modèle traditionnel de coproduction avec un télédiffuseur, il nous apparaît important de préciser dans un premier temps certains concepts afin de procéder à une mise en contexte claire, qui nous permettra ensuite de plonger plus à fond dans notre analyse.

1.1 Cinéma direct

Proposer une définition complète et définitive de la notion de *film documentaire* relève de l'exploit et, encore aujourd'hui, l'ensemble des auteurs consultés à ce sujet s'entendent pour dire qu'une telle définition sera toujours nécessairement partielle, selon le point de vue adopté par ceux qui la suggèrent. Pour aller au plus simple, voyons d'abord ce que proposent deux dictionnaires généralistes. Pour *Le Nouveau Petit Robert*, le film documentaire « est un film didactique, présentant des documents, non élaborés pour l'occasion (opposé à film de fiction).¹ » Du côté du *Larousse*, on propose la définition suivante : « Film à caractère didactique ou culturel, montrant un aspect particulier de la réalité (à la différence du film de fiction).² »

Il est intéressant de noter que dans ces deux cas, on oppose le documentaire à la fiction, en lui conférant un rapport privilégié avec la réalité, comme si une certaine obligation d'authenticité devenait implicite. D'autres propositions de définition du documentaire ont le mérite d'éviter d'éventuels quiproquos en le situant comme témoin d'un réel existant en dehors de celui-ci. Ainsi, selon l'ouvrage *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, le documentaire postule «que l'objet dont il parle existe (ou a existé) en dehors même du film et que cela est vérifiable par d'autres voies.³»

Une chose est claire, le cinéma documentaire est envisagé en tant que genre cinématographique en soi, et qui, au fil des décennies et de son développement, se déclinera sous plusieurs types. Qu'il s'agisse de films historiques ou biographiques, de grands reportages ou de films d'enquête, d'œuvres militantes défendant une cause ou d'essais poétiques personnalisés, ces types de documentaires ont chacun connu leur heure de gloire et développé leur propre approche du réel et une façon d'en témoigner.

Quant au concept de *cinéma direct*, il est au moins plus aisé de le cerner puisque son apparition coïncide avec une série d'améliorations techniques majeures qui bouleverseront la pratique du cinéma documentaire. En effet, jusqu'au milieu des années cinquante, les cinéastes documentaires doivent travailler avec des caméras lourdes, très bruyantes, et des pellicules si lentes qu'un éclairage imposant est nécessaire dès qu'il s'agit de filmer des situations à l'intérieur. Et surtout, il est alors impossible de tourner des images en synchronisme avec le son généré par ces mêmes images. Mais à partir de la fin de la décennie 50 et jusqu'au début des années soixante, à la faveur de recherches menées en Europe et en Amérique, les nouvelles caméras 16mm deviennent beaucoup plus légères, portables et pratiquement silencieuses. Avec les enregistreuses sonores qui profitent alors des mêmes progrès, et le développement d'un ingénieux mécanisme permettant le raccord temporel, il sera dorénavant possible de capter le son en parfait synchronisme avec l'image. C'est avec l'apparition du «groupe synchrone cinématographique léger» que le cinéaste italien Mario Ruspoli utilisa le premier le terme *cinéma direct*, dans son rapport écrit pour l'UNESCO en 1963⁴.

Ce type de cinéma documentaire est nommé ainsi puisqu'il est *en prise directe sur le réel* et permet d'enregistrer un événement se déroulant devant la caméra et dans le temps présent. «Il s'agit d'un cinéma qui capte des phénomènes de proximité, qui se colle aux situations observées et qui se rapproche des gens filmés pour rendre compte de leur réalité.⁵»

Cette notion de proximité, dorénavant possible grâce au synchronisme son-image et à la légèreté des équipements, deviendra fondamentale dans cette nouvelle façon de témoigner de la réalité qu'amène le cinéma direct. En effet, l'équipe de tournage peut maintenant se réduire à deux ou trois personnes – elle est généralement constituée d'un caméraman, d'un preneur de son et d'un réalisateur – et une telle modestie permet aux cinéastes de se fondre dans l'action, d'y prendre part pour ainsi dire. Pour Michel Brault, pionnier du cinéma direct, il s'agit alors «d'entrer en relation avec le monde.⁶» Et dans ce contexte, les gens filmés ne sont plus réduits à leur simple image. Ils prennent dorénavant la parole, il leur donne vie selon leur propre arbitre et leur quotidien est filmé sur le vif. On peut donc mieux cerner le réel par les moyens du cinéma documentaire de type direct afin «de dépasser la réalité superficielle des êtres et des choses, d'en cerner la réalité profonde.⁷»

Mais ces nouveaux procédés utilisés pour filmer la réalité dépasse les simples questions techniques et aura «des conséquences morales sur la fabrication des films, car ils remettent en question de manière fondamentale la notion de participation en imposant une démarche respectueuse et attentive.⁸» Le tournage d'un documentaire de type direct suppose donc la fréquentation préalable des gens filmés, non seulement pour connaître leur réalité et ainsi bien préparer le tournage à venir, mais surtout afin de bien se faire connaître et accepter par eux. En effet, la réussite de tout projet repose sur la confiance mutuelle et la complicité qui aura pu être établie entre l'équipe de tournage et les gens qui seront filmés par celle-ci. En fonction de ce rapport, d'abord bien humain, et de ce qui en découlera, les cinéastes pourront ensuite choisir quelle position adopter avant de filmer le réel qui prendra vie devant eux. Devront-ils conserver une certaine distance afin de capter simplement sur le vif une situation se déroulant spontanément?

Ou alors, opteront-ils pour une caméra dite *participante*⁹ qui à des degrés divers peut influencer le comportement des gens filmés? D'ailleurs, cette notion d'*observation participante* renvoie nécessairement au concept de *mise en situation*, qui à son tour peut prendre plus ou moins d'importance dans un tournage de type cinéma direct. Ce concept sera défini avec plus de précision au chapitre III.

En passant de la maîtrise de techniques révolutionnaires pour l'époque à la découverte des possibilités offertes par une participation beaucoup plus active au cœur du réel, le cinéma direct a non seulement ouvert des voies nouvelles pour le genre documentaire, mais il a mis en évidence la place de la subjectivité, même lorsqu'il s'agit de montrer la réalité. «La grande leçon du cinéma direct, au-delà des techniques, des formats, des supports et des genres, fut d'avoir contribué à la prise de conscience généralisée de la part de subjectivité qu'implique l'acte de filmer.¹⁰» Une subjectivité assumée, non pas pour pervertir le réel et tricher avec l'authenticité des faits se déroulant devant une caméra, mais en prenant le parti que tout choix de point de vue, de type de cadrage ou de prise de son implique nécessairement qu'une partie de cette même réalité sera occultée, puisque nous ne pouvons tout voir et tout montrer. Selon la célèbre formule d'André Bazin : «Le cadre est un cache.¹¹» Et pour tout tournage, il y aura toujours du hors champ. «Un plan, c'est un point de vue subjectif, partiel. C'est donc toujours plus ou moins que le réel.¹²»

Mais si l'exercice de multiples choix qu'impose la réalisation d'un film finit par refléter une partie de la personnalité de celui qui regarde, de sa *subjectivité*, il ne s'agit surtout pas d'inventer de toutes pièces des faits, des personnages ou une histoire romancée. La position d'un cinéaste documentaire, encore plus lorsqu'il pratique un cinéma de type direct, implique nécessairement un respect vis-à-vis ceux et celles qui sont filmés, une authenticité face au monde qu'il dépeint, et une éthique dans les choix qu'il effectue et dans les limites qu'il se donne. «Le cinéaste du direct utilise et invente au fur et à mesure un langage pour témoigner du réel. Il ne peut donc prétendre restituer la réalité, ni même une réalité, mais tout au plus le reflet d'une certaine réalité.¹³»

1.2 Cinéma documentaire et télévision

Depuis une quinzaine d'années, que ce soit au Québec ou ailleurs au Canada, l'importance grandissante de la télévision dans la production de films documentaires est devenue une évidence.¹⁴ Et à cause d'une telle évolution, les télédiffuseurs représentent aujourd'hui le principal vecteur de diffusion des œuvres documentaires. Il existe bien un réseau de distribution sur grands écrans, via les festivals de cinéma et les réseaux de salles dites *parallèles*, mais cela demeure bien modeste. Et si le transfert des plates-formes de diffusion traditionnelles vers les réseaux multimédias annonce des changements majeurs au niveau des modalités de financement, la situation reste sensiblement la même pour le moment. En voici donc un résumé.

Encore aujourd'hui, pour démarrer le financement d'un projet de film documentaire la vaste majorité des projets doivent nécessairement obtenir l'aval d'un télédiffuseur, qui non seulement devra s'engager officiellement à présenter ledit film sur son antenne une fois celui-ci complété, mais aussi à participer au budget de production selon un montant se situant entre 15 et 25% du budget total.¹⁵ Ce n'est qu'une fois cette *promesse* de télédiffusion émise, que le réalisateur ou le producteur peut déposer son projet de documentaire auprès des autres instances de financement. Cela confère donc un important pouvoir aux télédiffuseurs, non seulement sur le déclenchement ou non d'un projet, mais également sur ses modalités de production et même de création. Car en participant monétairement au budget d'un film, même de façon minoritaire, le télédiffuseur obtient des droits légaux sur la diffusion du film, mais aussi un droit de regard sur son contenu et même sa forme.

Cette influence certaine sur tout projet documentaire produit en partenariat avec un télédiffuseur se concrétise de multiples façons. D'abord, au niveau du sujet principal qui sera traité par un projet donné. En fonction de sa grille de programmation, de choix éditoriaux représentatifs de la *culture* de la chaîne ou de choix stylistiques préétablis, un télédiffuseur peut décider de financer tel type de film plutôt que tel autre. En partant, il a pratiquement un «droit de vie ou de mort» sur un projet de film documentaire. À moins que celui-ci passe par un autre modèle de financement. Mais voilà un sujet dont nous traiterons un peu plus loin.

De plus, étant donné que le télédiffuseur participe au budget du film, il a automatiquement un droit d'intervention sur les prévisions budgétaires et surtout, sur la façon de dépenser les fonds alloués. Ainsi, en demandant des échéanciers de livraison précis et en exerçant un certain «contrôle de la qualité» sur le produit fini – après tout, les programmeurs souhaitent diffuser un film de qualité professionnelle – le télédiffuseur impose une structure de production où les périodes de travail allouées à la recherche, à la scénarisation, au tournage et au montage doivent être limitées, parfois réduites en regard d'un possible ajustement budgétaire et préférablement «concentrées» dans le temps. Par exemple, on préfère que le tournage d'un film se fasse sur un ou quelques blocs de jours de travail, afin de regrouper les jours de tournage et réaliser des économies au niveau des coûts de production et des frais fixes. La même logique peut donc s'appliquer sur l'ensemble des étapes de création d'un film documentaire.

Si l'influence d'un télédiffuseur se fait sérieusement sentir au niveau des thèmes centraux d'un documentaire, et sur l'organisation de sa production, c'est au niveau de la forme même du film que ce droit de regard se fait le plus présent. Puisque le film, une fois complété, sera inséré dans une grille de programmation planifiée à la seconde près, il devra nécessairement respecter une durée précise décidée à l'avance. Variant d'une chaîne à l'autre, en fonction de décisions internes et du temps alloué aux pauses publicitaires, cette durée peut aller de 44 à 52 minutes.

Mais au-delà de simples considérations techniques imposant un format au documentaire, c'est l'ensemble du rapport temporel développé tout au long du film qui est affecté. C'est donc la façon même de mettre en place le discours cinématographique qui est directement touchée. Préconisant l'efficacité, la clarté et même la rapidité au niveau de la compréhension de départ des téléspectateurs face au sujet central abordé par le film – après tout, la concurrence au niveau de l'offre télévisuelle est forte et le programmeur n'aime pas voir son auditeur *zapper* au profit d'une autre chaîne – le télédiffuseur impose par le fait même un rythme au déroulement du récit. On encourage ici un certain dynamisme, une cadence qui permet de garder l'attention en éveil. *A contrario*, les moments de «silence habité», les situations jugées «trop lentes» sont à proscrire. Et pour des raisons touchant autant aux questions de compréhension mentionnées précédemment qu'aux velléités esthétiques associées au petit écran, les plans larges ou d'ensemble, où ceux qui prennent vie sur une plus longue durée sont à éviter. Ainsi, les plans serrés et rapprochés sont jugés plus efficaces et plus «facilement lisibles» à la télévision.

Tout au long de la production d'un film documentaire, l'influence et le droit de regard d'un télédiffuseur sur ce même projet s'exerceront principalement au cours d'étapes de travail préétablies où le «partenaire-diffuseur» commentera et annotera les différentes propositions cinématographiques écrites présentant le projet, ainsi que les quelques visionnements d'approbation qui auront lieu en cours de montage. Cependant, il ne faudrait pas penser que les documentaires produits dans ce contexte deviennent de simples *films de commande*. D'un télédiffuseur à l'autre, et d'un interlocuteur à l'autre, la marge de manœuvre et l'ouverture d'esprit peuvent varier grandement. Et la plupart du temps, le cinéaste arrive «à faire le film qu'il souhaitait réaliser», mais en respectant un cadre de travail qu'il a accepté et assumé, et avec lequel il arrive à négocier en toutes subtilités. Mais une chose est claire : jamais un télédiffuseur n'acceptera de présenter sur ses ondes un documentaire qu'il n'aurait pas approuvé au moment du montage final.

1.3 Cinéma documentaire long métrage produit sans la télévision

Si les télédiffuseurs limitent généralement à 52 minutes la durée des documentaires qu'ils acceptent d'appuyer à partir de la préproduction, il va sans dire qu'à quelques exceptions près, ceux-ci préfèrent ne pas s'engager dans la coproduction de documentaires longs métrages. Pour ce type de films, il existe, toujours au Québec et ailleurs au Canada, d'autres modèles de financement, avec lesquels viennent nécessairement d'autres modalités de diffusion. En voici un aperçu.

La façon la plus directe de produire un documentaire long métrage demeure encore aujourd'hui l'établissement d'un partenariat avec l'Office national du film du Canada (ONF). Véritable guichet unique de la production, l'institution peut prendre en charge le financement complet d'un projet de documentaire à partir de son développement et jusqu'à sa livraison. Et grâce à son réseau de distribution solidement implanté, il peut même en assurer la diffusion en salle, ainsi qu'auprès d'institutions d'enseignement ou d'organismes sociaux susceptibles de présenter cette production auprès d'un public donné. L'ONF peut même vendre le film à un télédiffuseur une fois celui-ci complété, à la condition de procéder au montage d'une version correspondant à la durée exigée par le programmeur télé. En contrepartie d'une telle offre de financement, l'institution fédérale, rattachée au Ministère du Patrimoine du Canada, exige que le réalisateur cède tous ses droits sur le film et cela à perpétuité. Ainsi, lorsqu'un créateur termine le montage de son film, qui doit bien sûr être approuvé officiellement par les instances de l'ONF, il ne touchera aucune redevance supplémentaire si le film engrange quelques revenus.

Les bourses de création en développement et en production offertes par les Conseils des arts du Canada et du Québec, au niveau de leur programme respectif touchant aux arts médiatiques, représentent une autre voie de financement pour les projets de documentaire long métrage.

Pour être admissibles à ces programmes, les cinéastes doivent faire la preuve qu'ils produiront eux-mêmes leur film, conservant ainsi le contrôle créatif et éditorial de l'œuvre, et que leur projet n'aura pas une vocation commerciale. Ces bourses sont distribuées à un certain nombre de candidats une fois qu'un jury de pairs aura examiné l'ensemble des demandes et procédé à des recommandations, en fonction de plusieurs critères allant de la pertinence éditoriale du projet, à la qualité cinématographique de l'œuvre et à l'expérience du candidat. Une fois la bourse octroyée, le Conseil des arts exigera un rapport d'activités final prouvant comment les sommes allouées ont été dépensées. Mais aucun droit de regard n'est demandé en ce qui a trait au contenu de l'œuvre et à sa forme cinématographique. Tout au plus, le film terminé doit correspondre à la catégorie annoncée au départ.

Il est également possible de produire le même type de film en association avec un distributeur indépendant reconnu par les instances de financement, qui, en s'engageant officiellement à présenter le film pour un nombre minimal de semaines dans le réseau des salles de cinéma dites *parallèles*, donne accès à d'autres programmes de subventions. Ce type de *déclenchement de projet* permet donc d'obtenir automatiquement les crédits d'impôts fédéraux et provinciaux afin de défrayer les coûts de main-d'œuvre, et de présenter le projet aux différents programmes de financement d'organismes tel Téléfilm Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC). Mentionnons que ces deux institutions font également appel à des jurys afin d'attribuer les subsides destinés aux longs métrages documentaires. L'avantage de procéder au montage financier avec l'appui d'un distributeur indépendant repose entre autres, sur le fait qu'une fois engagé vis-à-vis un projet donné, celui-ci n'a pas de droit de regard légal sur le contenu du film et encore moins sur sa forme. Certes, il pourrait refuser de distribuer un film présentant de sérieux problèmes au niveau éditorial ou éthique, mais en aucun cas, il ne pourra intervenir officiellement sur des questions de rythme de montage, de durée du film ou tout élément se rapportant à la façon d'organiser le discours filmique. Mentionnons en terminant que c'est ce modèle de financement – à quelques détails près – que nous avons expérimenté dans le cadre de la production du film *Bull's eye, un peintre à l'affût*.

Mais selon quels critères un film, qu'il appartienne à la fiction ou au genre documentaire, est-il défini en tant que long métrage? Selon les normes généralement acceptées, est considéré comme long métrage «un film dont la durée de projection est supérieure à une heure.¹⁶» Et selon un modèle plus classique encore, un long métrage constitue «le film principal d'un programme cinématographique¹⁷» et sa durée est souvent plus proche de quatre-vingt-dix minutes. Éliminant bien sûr cette vieille conception selon laquelle les salles de cinéma présentaient plusieurs films et plusieurs genres de documents dans une même séance, la plupart des festivals de cinéma vont reconnaître comme long métrage tout film faisant plus de soixante minutes. Il existe bien certaines institutions ou événements à caractère cinématographique qui vont classer comme long métrage des films dépassant 70, 75, 85 ou même 90 minutes, mais ceux-ci demeurent l'exception.

Cependant, ce n'est surtout pas en fonction de critères purement temporels qu'un cinéaste décidera de la durée finale de son film. Certes, des questions de mise en marché pourraient être invoquées lors de la diffusion d'une oeuvre, mais c'est généralement la *longueur naturelle* du film *imposée par l'histoire* qui finira par en déterminer la durée finale. Ce sont alors les choix discursifs et stylistiques exécutés tout au long du montage qui rentreront en ligne de compte. Décisions qui pourront également inclure des raisons d'efficacité et de clarté narrative visant une conclusion forte ou simplement... à éviter l'ennui.

CHAPITRE II

LES NOUVEAUX ENJEUX DU CADRE DE PRODUCTION

Tel que présenté en introduction, la réalisation du long métrage documentaire *Bull's eye, un peintre à l'affût*, constitua une première pour son créateur, tant au niveau de la durée du film que de ses modalités de production. Et cela impliqua, dès le début du développement du projet, une nouvelle liberté de conception pour le réalisateur-producteur et par le fait même, une approche créative différente.

2.1 Nature de cette nouvelle liberté

C'est d'abord au niveau du temps de travail alloué aux différentes étapes d'écriture du film documentaire que cette nouvelle liberté s'est concrétisée. En effet, la recherche et la scénarisation de notre projet a pu s'échelonner sur plusieurs mois et se conclure, après plus d'un an et demi de travail, par la présentation d'une proposition cinématographique écrite. Le tournage du film a ensuite nécessité trente-cinq jours de filmage répartis sur une période de quinze mois. Quant à la postproduction du film, elle a exigé quatre mois pour le montage image et un peu plus de deux mois pour le montage sonore, la composition musicale, ainsi que les étapes de finition visuelle et sonore.

Grâce à cette période de travail relativement longue – surtout en regard du temps normalement alloué pour produire un moyen métrage documentaire en partenariat avec la télévision – ces trois années de création apportèrent une nouvelle liberté quant au temps de réflexion et aux décisions qui en découlèrent.

Ainsi, tout au long de la recherche et de la scénarisation – au gré des lectures, des rencontres et discussions avec les protagonistes pendant la recherche et les voyages de repérage – nous avons pu revisiter et questionner à plusieurs reprises les choix se rapportant aux thématiques à traiter, aux contenus à privilégier, aux protagonistes à découvrir, au traitement cinématographique à planifier ou aux situations potentielles à filmer.

Même possibilité de remises en question de nos choix et d'interrogation du matériel filmé et cela tout au long des tournages et entre les différents blocs de tournage. En effet, les séances de visionnement techniques et critiques qui eurent lieu au fur et à mesure de notre avancée dans le processus de tournage nous permirent d'analyser – toujours sous un éclairage nouveau – nos décisions concernant les sujets et questions à aborder avec les protagonistes, les situations à immortaliser ou non et même les façons de filmer le réel au niveau de l'image et du son. Plusieurs ajustements et changements eurent donc lieu entre le début du tournage et la fin de celui-ci. Quant au montage – lui aussi échelonné sur une période relativement longue – les multiples visionnements critiques et d'étape qui en découlèrent, ainsi que les sessions de travail et de discussion avec le monteur, permirent de réexaminer jusqu'au montage final, les choix de structures et de logiques narratives, de rythme, de ton et de progression du récit documentaire.

Une autre caractéristique de notre nouvelle «liberté de création» vient du fait que les derniers jours de tournage eurent lieu alors que le montage du film était commencé depuis quelques semaines. C'est donc à la lumière du visionnement du matériel déjà filmé, et d'un premier assemblage donnant un aperçu des possibilités cinématographiques de ce dernier que nous avons pu déterminer avec encore plus de précision nos besoins quant aux dernières journées de tournage à planifier, aux situations à filmer et aux éléments à prioriser. En d'autres mots : que devons-nous alors aller chercher comme matière filmique – toujours puisée dans le réel, il va sans dire – afin d'amener à son plein potentiel le montage du film *Bull's eye, un peintre à l'affût?*

2.2 Les défis de cette nouvelle liberté

La nouvelle liberté de création expérimentée par l'auteur de ce mémoire ne s'est toutefois pas traduite par une absence de contraintes. S'engager dans un long processus de réalisation documentaire dans un tel état d'esprit eut représenté une erreur dès le départ. De toute façon, ne dit-on pas que c'est souvent de la contrainte que naissent les meilleures idées? Pourvu que celle-ci ne représente pas un obstacle infranchissable, mais plutôt une série de défis constructifs à affronter.

Le premier grand défi vient justement de la première grande liberté offerte par ce projet : le temps. Échelonner le travail de réflexion et de réalisation des multiples étapes menant au film final sur une longue période peut constituer un piège sournois. Au gré des semaines et des mois, des arrêts et des reprises de travail, il peut être facile de «perdre le fil» des événements, de s'égarer au milieu des idées qui s'entrechoquent, des multiples choix qui s'offrent à nous, des nouvelles pistes qui se présentent constamment et que l'on doit décider d'explorer ou non. Au-delà donc d'une certaine discipline de travail à instaurer, il faut assurer un suivi continu de l'avancée des différents choix d'écriture cinématographique qui se font pendant et entre les étapes de production. Il faut également conserver et nourrir de façon positive le lien de confiance qui s'est établi entre les protagonistes du film, le cinéaste et l'équipe de tournage. Un tel rapport de complicité et de respect mutuel est essentiel à la bonne marche du projet.

Mais le principal défi dans la création d'un long métrage documentaire tient en une idée relativement simple : réaliser un récit cinématographique cohérent. Car même s'il peut paraître aisé d'avoir «une bonne idée de départ» ou de procéder à partir de quelques intuitions génératrices de concepts à explorer, il faut tout de même bien cerner son sujet, ainsi qu'en nommer les principaux enjeux et les sous-thèmes en découlant.

Et c'est à partir de ces premiers choix que nous identifierons les protagonistes pouvant «donner vie» au film et les principaux lieux où notre discours visuel et sonore prendra forme. C'est alors l'ensemble de ces choix qui nous guideront quant aux décisions de traitement cinématographique à privilégier.

En conservant une cohérence de travail tout au long du processus de création, nous pouvions donc espérer atteindre une certaine cohérence discursive au sein même de notre œuvre filmique, tout en poursuivant un autre but important pour nous : atteindre une certaine adéquation entre la forme du film et son contenu. En réunissant ces conditions, nous croyions pouvoir arriver à raconter une histoire clairement construite et pouvant intéresser notre auditoire.

CHAPITRE III

LES IMPACTS DU CONTEXTE DE PRODUCTION SUR LES PROCESSUS DE LA RÉALISATION

En réalité, produire un film documentaire s'apparente, par plusieurs aspects, à la création d'un film de fiction. La différence majeure se situant bien entendu au niveau de la «matière première» utilisée. Car si on peut affirmer, pour résumer, que le cinéaste de fiction effectue le montage et le tournage de son film à partir d'un scénario écrit et dialogué à l'avance et qui présente une histoire imaginée de toutes pièces, le réalisateur de documentaire souhaite quant à lui, mettre en place un discours à partir d'éléments cinématographiques *puisés à même le réel*.

Mais, pour des raisons touchant autant à la production qu'à la création, il doit aussi *écrire* un tant soit peu son projet avant même de commencer à tourner les premières images. Voilà un autre aspect important où le film documentaire se distingue de la fiction. Il s'écrit généralement en trois temps et ces étapes vont comme suit : recherche et scénarisation ; tournage ; et montage. Mais puisque «l'écriture d'un film documentaire est en mouvement»¹ constant, ces étapes ne sont pas compartimentées et fermées l'une à l'autre. Tout au long du processus de création, elles se nourrissent et s'influencent – particulièrement les étapes de tournage et de montage – et participent à l'élaboration des éléments cinématographiques qui aboutiront au moment ultime de l'écriture de tout film documentaire : le montage.

Dans ce chapitre, nous présenterons les trois étapes de l'écriture d'un film documentaire afin d'en détailler le déroulement lors de la réalisation du film *Bull's eye, un peintre à l'affût*. Une telle présentation nous permettra d'articuler notre réflexion à partir des décisions de création qui furent prises et/ou changées en cours de production.

3.1 La recherche et la scénarisation en documentaire

Avant de commencer la recherche proprement dite de tout projet de film documentaire, il faut d'abord identifier un sujet de départ ou une nouvelle piste thématique qui nous semble intéressante à explorer. Cette première idée peut émerger d'une intuition, d'une rencontre, de lectures ou d'informations transmises via un média donné ou une personne de notre entourage. En fait, toutes les possibilités sont envisageables. Mais à quoi sert la recherche? Bien avant d'amasser de l'information vitale afin de débiter l'écriture d'un projet, la recherche permet d'abord de déterminer si notre piste de départ peut «devenir» éventuellement un film documentaire. En d'autres mots : *y a-t-il un film à faire avec ça?*² La plupart du temps, ce sont nos premières rencontres, nos premiers voyages de recherche ou visites de repérage, ou nos lectures préliminaires qui peuvent nous fournir les éléments nécessaires afin de déterminer s'il y a un projet à développer ou pas à partir de l'idée originale.

Une série de questions peuvent également être posées afin «de tester» notre sujet. Chaque cinéaste possède son approche en ce sens, mais le scénariste et réalisateur Michael Rubbo propose une liste de questions qui nous semblent intéressantes et pertinentes.³ Les voici donc en résumé. D'abord, qu'est-ce qui est en jeu? Ou, si vous voulez, y a-t-il un enjeu dramatique en place? Qui sont les personnages? Quelle est la ligne narrative potentielle de l'histoire? Cette histoire, a-t-elle un potentiel émotif? Et enfin, pouvons-nous en apprendre quelque chose?

Avec cette dernière question, Rubbo utilise l'expression «food for tough», souhaitant ainsi que le sujet puisse nourrir l'esprit. Évidemment, cette liste ne doit surtout pas être envisagée en tant que recette à appliquer à la lettre, mais plutôt comme un guide potentiel pouvant nourrir la réflexion lors de l'écriture d'un projet documentaire.

Une fois la recherche suffisamment avancée, c'est généralement le temps de passer à la présentation écrite du projet, ou sa scénarisation. Mentionnons que si nous utilisons le terme *scénarisation* au chapitre 3.1, c'est d'abord afin de le distinguer du terme *écriture* que nous employons plutôt pour nommer toutes les étapes de l'organisation du discours d'un film documentaire et non pas uniquement le moment correspondant à la rédaction d'un document écrit. Toutefois, nous sommes conscients que l'utilisation de ce mot peut porter à confusion. En effet, le terme *scénarisation* renvoie nécessairement à l'idée de *scénario*, qui elle, est automatiquement associée au cinéma de fiction. Et puisque le résultat écrit de l'étape de recherche et scénarisation en documentaire consiste d'abord à présenter les intentions de départ et les souhaits généraux quant au traitement filmique à accorder à un sujet, nous éviterons ici le terme «scénario» pour lui préférer l'expression «proposition cinématographique».⁴ La réalisatrice Jacqueline Sigaar propose d'ailleurs une façon intéressante de résumer ce qu'est une proposition cinématographique en documentaire.

C'est essayer de donner un avant-goût du film, définir quelle est la réalité dont on veut parler, donner sa vision de ce qui peut se passer dans l'histoire. Définir les limites, les risques, les dispositifs de tournage. Tous ces éléments permettent aux lecteurs de mieux comprendre les enjeux réels du film.⁵

Et à quoi servira cette proposition cinématographique écrite? Du point de vue de la production, il s'agira d'abord d'un dossier permettant de présenter le projet auprès des institutions de financement, espérant ainsi les intéresser à participer au budget du film. Du point de vue de la réalisation, voilà un outil essentiel afin de bien préparer le tournage documentaire à venir, tout en permettant à l'équipe d'établir un premier contact avec le sujet qu'elle aura à transposer en images et en sons.

Et puisqu'il s'agit d'aller puiser de la matière filmique dans un réel à venir, donc par définition impossible à prévoir avec exactitude, cette proposition cinématographique sera toujours au conditionnel. En d'autres termes : voilà ce que nous croyons qu'il peut se passer et nous espérons que cela adviendra, tout en étant bien conscients que les surprises et l'inattendu seront forcément au rendez-vous.

Mais une fois qu'un cinéaste a déterminé que «son sujet» de départ possède les attributs nécessaires pour déclencher un projet de film documentaire, quelles sont les autres questions auxquelles il doit répondre au cours de l'étape de recherche et d'écriture? D'abord, qu'est-ce qu'il souhaite dire au juste avec ce film? Quel en est l'enjeu ou quels sont les thèmes centraux? Et quels sont les thèmes secondaires potentiels qui pourront venir appuyer l'enjeu ou les thèmes principaux? Une fois cette histoire nommée, il pourra identifier les éléments disponibles permettant de donner vie au récit envisagé.

Cependant, avant d'aller plus loin, nous souhaitons préciser un autre point important à propos de l'utilisation des termes *récit* et *histoire* dans le contexte que nous développons dans les présents paragraphes, où nous nous permettons une certaine analogie avec le cinéma de fiction. Nous sommes bien conscients qu'en tant que production langagière et artistique le cinéma documentaire relève généralement des discours explicatifs et descriptifs, et plus rarement, argumentatifs. Toutefois, en fonction de la nature potentiellement *dramatique* d'un sujet donné appartenant au réel, il arrive qu'un film documentaire puisse également se déployer au moyen d'un discours narratif. La construction d'un discours narratif étant compris de la façon suivante : «L'organisation temporelle d'une suite d'événements interreliés autour d'une intrigue centrale qui mettra le spectateur face à une modification d'état de la part du personnage central.⁶» Il existe plusieurs documentaires – et même des reportages – utilisant ce type de discours pour étayer leur thèse, lorsque le sujet de départ le permet bien sûr. Ce procédé possède l'avantage de rythmer une exposition de données et de retenir l'attention d'un auditoire. En contrepartie, cela peut engendrer à l'occasion une dramatisation quelque peu forcée des événements, où les éléments ne se rapportant pas directement à la tension principale sont minimisés.

Et finalement, si nous utilisons ici une certaine analogie avec le discours narratif, c'est que celle-ci nous fournit des outils intéressants afin de mener à bien l'écriture documentaire et la préparation des tournages. Elle a aussi l'avantage d'être aisément compréhensible pour les lecteurs, les codes propres au discours narratif étant bien intégrés par la majorité.

Revenons donc aux données qui nous permettront de mieux envisager notre *histoire réelle* à venir. Ces «éléments», ce sont d'abord les protagonistes, ou les participants, qui seront filmés, suivis, questionnés lors du tournage. En identifiant les protagonistes principaux du documentaire en devenir, le cinéaste pourra également déterminer «leur rôle» ou «leur fonction» potentielle dans le film. Il pourra procéder de la même façon en identifiant des protagonistes dits «secondaires» qui auront alors potentiellement un rôle d'appui auprès des participants principaux. Ces choix de protagonistes s'exercent généralement à partir de divers critères qui vont du charisme de la personne à la pertinence de ses propos en regard du sujet à traiter.

Trouver la bonne personne qui va devenir le personnage du film, c'est une question de rencontre entre votre envie de raconter une histoire sur un sujet particulier et des personnes que vous découvrez qui incarnent cette histoire et en deviennent les bons protagonistes. C'est surtout la rencontre avec des gens qui ont envie ou besoin de parler, de témoigner de leur vécu, de leur savoir.⁷

L'autre élément cinématographique important se situe au niveau des lieux de tournage. Quels sont les endroits où le film est susceptible de se dérouler? Souvent liés aux protagonistes, ces lieux peuvent servir de *catalyseurs de situations*⁸, de révélateurs d'une ambiance ou de la personnalité d'un participant. Puis, en contribuant à générer des contrastes et des oppositions, ou à créer des parallèles et des juxtapositions, ces endroits participent directement au potentiel cinématographique et dramatique de l'histoire à filmer. Et si le sujet impose un seul lieu de tournage, celui-ci peut servir à organiser le discours à partir d'un principe narratif classique, mais souvent marquant et efficace, l'unité de lieu et d'action.

Une fois la matière filmique de base identifiée, le réalisateur peut commencer à envisager les façons de tourner son histoire. D'abord, à quel temps souhaite-t-il conjuguer son récit? S'il s'agit d'un documentaire *de situations*, s'attardant à des personnages vivants des événements devant la caméra – nous sommes ici devant un film de cinéma direct – il est fort à parier qu'il optera pour le temps présent. Si son sujet s'intéresse davantage à un personnage décédé ou qu'il touche l'Histoire, le cinéaste devra bien sûr opter pour le passé. Si un tel choix semble appartenir à l'évidence, il est toutefois intéressant de noter qu'il est possible de faire se côtoyer le présent et le passé dans un même film documentaire. Et enfin, pourquoi pas le futur? Cela est en effet possible, mais en se projetant vers l'avenir, un documentaire s'approche du cinéma d'anticipation et par le fait même, de la fiction.

Vient le moment de s'attaquer à la structure potentielle du film. Nous disons bien *potentielle*. Il s'agit alors, à partir des éléments de recherche assemblés, des choix de protagonistes et lieux de tournage identifiés, d'imaginer le déroulement possible du récit filmique du début jusqu'à la fin. Comment peut-il débiter? Comment peut-il se développer? Et vers quelle finale peut-il nous entraîner? Pouvons-nous le faire se déployer sur les quatre saisons? Ou sur une journée? Une semaine? Ou une seule saison? Et si la temporalité n'était pas vraiment importante et qu'il s'agissait plutôt de structurer le discours cinématographique autour d'un lieu principal, qui deviendrait alors la *plaque tournante* du film? Ou alors, pourquoi ne pas construire notre histoire en opposant deux ou plusieurs lieux, deux ou plusieurs univers et même, deux ou plusieurs protagonistes, aux personnalités contrastées? Toutes ces options permettront donc au cinéaste d'établir une charpente de base potentielle pour son film en devenir. Mais cette structure ne doit pas être limitative et contraignante – de toute façon, le tournage doit encore subir l'épreuve de la réalité – et doit plutôt être considérée comme un guide de travail.

C'est aussi à partir, entre autres, de la structure privilégiée au départ que le cinéaste pourra identifier des événements et situations à filmer en cours de tournage. Ces situations – qu'elles soient captées sur le vif ou *encouragées*⁹ par l'équipe – permettront d'envisager le film telle une succession potentielle «de micros histoires dans la grande histoire» tout en constituant la matière brute à partir de laquelle le montage du film pourra s'édifier. Et surtout, ces situations, une fois filmées et en fonction de leur nature finale, permettront de faire avancer le discours, seront révélatrices de la personnalité des protagonistes, et pourront contribuer à mettre en place une atmosphère significative, à créer de l'émotion ou une certaine tension dramatique.

3.1.1 La recherche et la scénarisation lors de la création du film *Bull's eye*

Avant même de débiter la recherche du projet de long métrage documentaire *Bull's eye, un peintre à l'affût*, nous souhaitions faire un film avec l'artiste Marc Séguin depuis un certain temps. Nous avions alors l'avantage de le connaître depuis plusieurs années. L'ayant côtoyé pendant notre formation scolaire au niveau secondaire, nous avons repris contact au début des années 2000. Devant l'originalité et la force des œuvres picturales que nous découvrons au gré de nombreuses visites à l'atelier du créateur, sis alors à Montréal, nous ne pouvions qu'être interpellés par le talent indéniable du jeune peintre et par sa surprenante maturité artistique. Dévoilant des thématiques sombres, profondes et souvent bouleversantes, ses toiles témoignaient également d'une grande maîtrise du geste créateur. Mais c'est à partir de longues et fructueuses conversations avec Marc Séguin que nous avons découvert tout le potentiel cinématographique que contenait sa démarche artistique, se déployant en étroite relation avec son mode de vie. Créant intensément entre urbanité et espaces sauvages, toujours en train de se refaire en chevauchant des univers opposés, ce peintre-chasseur nous démontrait, bien malgré lui, pouvoir faire l'objet d'un documentaire à lui tout seul. Bref, «il y avait là, un film à faire».

C'est à la faveur des demandes de subvention initiales et de travaux à réaliser dans les premiers cours de la maîtrise en communication, que la démarche officielle de recherche et de scénarisation a pu démarrer. Après plusieurs mois d'une fréquentation plus assidue de Marc Séguin et de son univers, suite à quelques voyages de recherche et des rencontres avec ses amis et ses proches, nous avons pu nous atteler à la rédaction d'une véritable proposition cinématographique, qui s'intitulait alors : *Marc Séguin, dialogue avec le territoire*.

Sans présenter ici notre proposition cinématographique dans son ensemble, voici les principaux éléments discursifs et filmiques qu'elle contient. D'abord, quelle était la grande histoire que nous souhaitions raconter au départ avec ce projet? Certes, il s'agissait évidemment de présenter la singularité de la démarche créatrice du peintre. Mais face à un univers qui nous semblait aussi riche, nous voulions également identifier dès le départ un sujet central que nous pourrions résumer ainsi : création entre nature et territoires.

Ainsi, le film tentera de répondre à une question qui habitera l'ensemble du récit : comment chez Marc Séguin, apparaît l'image qui deviendra tableau? En fréquentant l'artiste dans le temps, et dans les différentes sphères de sa vie, nous allons découvrir et questionner sa démarche de création hors normes qui passe nécessairement par une relation particulière avec la nature et le territoire. Nous verrons comment naît l'image obsédante que Séguin se doit ensuite de transposer sur la toile. La quête du peintre, sa chasse à l'apparition de l'image, sera la grande quête du film. Nous aussi, nous serons aux aguets, à l'affût. Nous aussi, nous allons traquer le moment déterminant, suivant Marc dans ses différents cycles de vie afin d'être présent lorsque le tableau se révélera.¹⁰

À partir de cette large idée, d'autres thèmes importants sont venus se greffer au projet, notamment le besoin intrinsèque de l'artiste «de s'inscrire dans le temps, de marquer son passage de façon tangible»¹¹. Mais également ce rapport entre la vie et la mort «que Séguin exprime de façon singulière et totalement assumée dans l'acte de chasser»¹², tout en transposant «son existence dans l'acte créateur»¹³.

Une fois les thèmes principaux choisis, nous avons identifié plusieurs éléments secondaires que nous considérons comme suffisamment porteurs pour venir appuyer notre sujet de départ. Ainsi, Séguin pratique, autant dans sa vie quotidienne que lorsqu'il endosse ses habits d'artiste peintre, des allers-retours constants entre des univers fortement contrastés – que ce soit New York la trépidante, l'atelier de création, la ferme familiale ou la forêt boréale – où tout semble vouloir s'opposer. Vivant et créant entre traditions et modernité, son rapport intense à l'Amérique – au sens continental et territorial du terme – s'exprime à fond dans ses œuvres, alors qu'il carbure à la provocation, mais aussi au doute. En fait, autant son travail d'artiste que ses activités en apparence extérieures à la peinture semblent tenir en un étrange équilibre entre violence et sérénité.

C'est sans doute là que s'expriment le mieux les surprenants paradoxes de Marc Séguin. Porteur d'une violence intérieure qui apparaît clairement dans ses tableaux, il est aussi capable de sérénité lorsqu'il se retrouve en pleine nature, ou en famille. Peignant dans l'urgence, refusant d'être bredouille en art, il peut toutefois se fondre sans problème dans un rythme plus lent, propre aux éléments. Et si le peintre lutte contre l'oubli en traçant des sillons sur la toile, il éprouve un besoin viscéral de laisser des traces à même le territoire.¹⁴

Une fois les éléments propres au contenu nommés et choisis, nous pouvions passer à «la matière cinématographique» disponible nous permettant de raconter notre histoire. Ainsi, il fut aisé d'identifier notre protagoniste principal, puisque nous avons décidé d'entrée de jeu de réaliser un film sur et avec Marc Séguin. Quant aux protagonistes secondaires, nous avions l'embarras du choix, l'artiste côtoyant des personnages souvent attachants, parfois originaux et ayant de fortes personnalités. Nos décisions furent donc guidées en fonction de ce que chaque personne représentait pour Marc, de l'univers auquel elle pouvait être liée et du «rôle» potentiel qu'elle pouvait jouer. Ainsi, l'ami et guide de chasse à l'oie Gilles Gagné, c'était «l'homme de terre et de mer, ayant la tête bien droite et bien faite des gens de la campagne, dégageant une force tranquille qui rassure¹⁵». Quant à l'oncle Denis Julien, véritable «mémoire vivante du microcosme de ces chasseurs invétérés¹⁶», il incarnait le lien familial et affectif de Marc avec sa jeunesse, avec sa passion pour la chasse et la nature.

Même si elle est beaucoup plus discrète de nature, Chantal Lafrance – la compagne de vie de Marc Séguin et la mère active des quatre enfants de la maisonnée – avait bien sûr sa place dans nos choix de protagonistes. Difficile de faire moins discret par contre que Martin Picard, grand ami de Séguin, «personnage coloré, bourru, fort en gueule, parfois cocasse, parfois colérique¹⁷», qui représentait pour nous la bougie d’allumage permettant à l’artiste d’évoquer autrement le territoire et le rapport entre l’homme et l’animal. Pour ce qui est de l’univers de l’art contemporain, nous avons identifié deux personnes pouvant nous en ouvrir les portes, tout en étant liées de près à Marc Séguin. Ainsi, Stéphane Aquin, conservateur d’art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal, fut l’un des premiers critiques d’art à s’intéresser au travail du peintre-chasseur, avant de devenir un de ses bons amis. Quant à Champlain Charest, grand collectionneur d’art à l’origine du retour de Jean-Paul Riopelle au Québec dans les années soixante-dix, il a fait découvrir le monde de l’île-aux-Oyes à Séguin.

Avec des univers et des personnages contrastés, nous pouvions ensuite identifier des sites de tournage porteurs. Installé à Brooklyn, avec les gratte-ciel de Manhattan en toile de fond, l’atelier du peintre représentait dès le départ un lieu de filmage important. En forte opposition avec la célèbre mégapole, la forêt boréale de la Haute-Mauricie et l’Île-aux-Oyes, sise en plein fleuve St-Laurent, devenaient également des incontournables à nos yeux. Même chose pour la maison et la ferme d’Hemmingford, où de façon surprenante, Marc Séguin décroche un tant soit peu de sa vie trépidante d’artiste, sans toutefois ranger au placard son intensité intérieure. Tous ces endroits nous permettaient donc de mettre en place les conditions favorables pouvant faire émerger, au moment du tournage documentaire, les thèmes principaux et les thématiques secondaires de notre histoire en devenir.

Quant au «temps de conjugaison» de ce film, nous avons opté pour le présent dès le départ. Puisque nous souhaitions construire notre discours à partir des situations *vécues* par les protagonistes devant la caméra, tout en établissant une relation basée sur la confiance et une fréquentation préalable au tournage, nous savions que *Bull's eye, un peintre à l'affût* serait réalisé selon l'approche propre au *cinéma direct*.

Tout au long de la «scénarisation» de notre projet, et encore davantage lorsque vint le moment d'établir une structure potentielle, nous faisons face à un constat de plus en plus évident. La nature de notre sujet central ne nous permettait pas de faire appel à un discours narratif. En effet, bien que nous ayons identifié des thèmes centraux clairs, nous comprenions que notre sujet ne présentait pas d'enjeux suffisamment dramatiques qui nous auraient permis de créer une tension narrative tout au long du film, et ainsi assister à la modification d'état de notre personnage central jusqu'à un dénouement de l'intrigue. Certes, nous avons identifié quelques situations où il semblait possible d'employer un discours narratif – mentionnons ici la chasse et la quête de l'original mythique – mais point de menace sur l'avenir physique, intellectuel ou moral ne pesait alors sur Marc Séguin ou même, sur sa famille et ses proches. Nous concluions alors qu'une bonne partie du propos à développer pourrait se faire en déployant un discours essentiellement descriptif. Mais un tel choix exige tout de même d'organiser le contenu avec clarté et cohérence, tout en installant de façon stratégique des surprises et des découvertes afin de susciter un intérêt soutenu chez les spectateurs. D'où l'importance d'identifier une structure discursive potentielle qui nous semblait suffisamment forte, et qui nous permettait de pointer à l'avance quelques situations «prévisibles» intéressantes et d'autres événements pertinents à filmer.

Puisque Marc Séguin traverse diverses expériences qui semblent se dérouler *en cycle* au cours d'une même année – cycle de création, cycle d'activités terriennes, cycle new-yorkais – nous avons imaginé la structure du film telle une série de passages et d'allers-retours entre ces différents cycles, qui pourraient alors se nourrir l'un l'autre, se répondre, se confronter ou se juxtaposer.

Nous souhaitons également édifier notre propos en suivant la logique du déroulement des saisons.

Ainsi, c'est en suivant l'artiste dans son «cycle de création» que nous allons construire le récit. Se vivant en étroit rapport avec ses «activités terriennes», le travail créatif du jeune peintre se trouve tout naturellement en adéquation avec le rythme des saisons. Chaque année, au gré de l'évolution des éléments, des séjours de Séguin au cœur du territoire, le peintre commence une nouvelle série d'œuvres, un nouveau cycle de création picturale.¹⁸

À ces deux cycles s'est rajouté un troisième en cours de recherche, au moment où le peintre décida de déménager son atelier tout près de New York.

En effet, l'artiste tente l'aventure dans la capitale de l'art contemporain, et sa première année vécue là-bas risque de donner lieu à des situations documentaires révélatrices pour notre histoire. Nous pourrions ainsi créer un lien organique entre le travail de Séguin et l'art actuel.¹⁹

Quant aux situations potentielles et intéressantes à *saisir* avec le caméraman et le preneur de son, nous les avons ensuite identifiées en fonction des sites de tournage favorisés. Ainsi, la forêt boréale de la Haute-Mauricie pouvait devenir non seulement le théâtre des expéditions de chasse à l'orignal de Marc Séguin, mais aussi un lieu d'expression privilégié de son rapport singulier avec les éléments. Abritant aussi le camp de chasse familial, cette même forêt permettait alors aux récits mythiques et autres envolées verbales de l'oncle Denis de prendre toute leur ampleur. Un autre type de chasse, et un autre rapport au territoire, pouvaient également prendre forme du côté de l'Île-aux-Oyes, alors que Séguin y traque l'oie en compagnie de Gilles Gagné, dans un étonnant paysage tout en horizontalité. C'est aussi en ces lieux que nous souhaitons évoquer le rapport à tracer entre le fameux Jean-Paul Riopelle et le jeune peintre.

En nous transportant régulièrement à Brooklyn et New York, nous comptons filmer les différentes étapes de création des toiles de l'artiste dans son atelier, assistant alors à leur naissance et à leur achèvement. Nous pouvions aussi y immortaliser les visites de collectionneurs, critiques d'art ou futurs acheteurs, découvrant ainsi autrement les œuvres de Séguin. Les quelques vernissages annoncés à Manhattan et les rendez-vous professionnels du peintre chez les galeristes le représentant, nous permettaient également de profiter d'un accès privilégié à un univers méconnu. Finalement, c'est à la maison d'Hemmingford, tout près de la frontière américaine, que les activités terriennes et la vie de famille de Marc Séguin prenaient place. Travaux sylvicoles, production de sirop d'érable, culture d'un potager, soins des chevaux et des poules Chanteclerc, autant de moments en apparence anodins, mais susceptibles de montrer notre protagoniste sous un autre jour, de faire découvrir des facettes insoupçonnées de sa démarche, de sa personnalité.

Nous venons donc de voir que c'est en bonne partie au cours de l'étape de recherche et de scénarisation – ce premier moment de l'écriture de tout documentaire – que plusieurs décisions quant au contenu du film à faire, à sa forme possible et aux *situations filmiques* potentielles sont prises. Ces décisions demeurent alors bien hypothétiques, puisqu'il reste à leur faire subir l'épreuve de la réalité.

Mais avant de passer à l'étape suivante, il nous apparaît pertinent de conclure cette section en revenant avec quelques questions importantes. D'abord, est-ce qu'une période de recherche et de scénarisation plus longue entraîne nécessairement l'avènement d'un meilleur tournage documentaire, plus «payant» en terme de matériel cinématographique recueilli? Et est-ce que pousser au maximum cette période de cogitation permet d'aller au bout du potentiel de notre sujet et ainsi, s'assurer de ne rien manquer au moment du filmage? L'expérience vécue lors du tournage de *Bull's eye*, et la réflexion engendrée par la rédaction de ce document nous encourage à proposer un début de réponse. Une première étape d'écriture documentaire menée avec patience, rigueur et profondeur permet de mieux préparer le tournage à venir.

Et puisque nous ferons face de toute façon à une bonne part d'imprévisible, aussi bien être le mieux outillés possible, en ayant ainsi une idée assez juste de la réaction potentielle des protagonistes devant une situation nouvelle et surtout, en sachant qu'est-ce qui est le plus important pour le film afin de faire les bons choix au moment opportun. «Bref, le cinéaste se met aux aguets des manifestations de la vie²⁰», tout en demeurant en situation *d'improvisation contrôlée*²¹.

Toutefois, nous croyons que le plus grand piège qui guette le cinéaste réside dans l'éventualité de *forcer le réel* en train de surgir devant sa caméra à correspondre aux idées de départ exprimées sur le papier. Un tel risque existe pour tout type de recherche et de scénarisation en documentaire. Mais il est sans doute plus présent avec une proposition cinématographique étoffée, qui serait le résultat de longs mois de recherche et de réflexion.

Il ne s'agit donc pas pour le cinéaste du direct de «fabriquer» *a priori* une «histoire», de la définir dans un scénario avec plus ou moins de bonheur, d'en fixer sagement les péripéties et les limites, de la disséquer par un découpage minutieux, mais plutôt de cerner un événement surgi de la vie même, émanant de l'environnement, et de le restituer, en cherchant à l'analyser le mieux possible.²²

Donc, malgré une première étape d'écriture réussie, le succès d'un tournage documentaire résiderait surtout dans la posture à adopter au moment de la prise de vues? Comme nous l'avons dit précédemment, si nous voulons emprunter de nouvelles voies, vaut mieux avoir un plan de départ. Mais à la lumière de notre expérience, force est d'admettre que dès que *nous nous frottons au réel*, c'est lui qui fait foi de tout. C'est notre perception de la réalité en cours de tournage qui nous révèle l'histoire possible et qui peut alors nous faire pénétrer au fond des choses. Est-ce à dire qu'il s'agit surtout de faire preuve d'ouverture d'esprit, de modestie et de disponibilité maximale face aux situations nouvelles qui pourront surgir devant le cinéaste et son équipe? C'est ce que nous verrons à la section suivante.

3.2 Le tournage en documentaire

Un film documentaire ne peut donc prendre véritablement son envol que lorsque vient le moment d'affronter le réel. Mais outre l'étape de recherche et de scénarisation, comment se préparer en vue de ce fameux tournage? En fait, c'est le moment idéal pour mettre l'équipe dans le coup. Et c'est en fonction des choix de contenu et de traitement réalisés lors de l'étape précédente, que nous pouvons instruire le caméraman et le preneur de son des éléments importants à saisir au moment du filmage. Suite à la lecture de la proposition cinématographique, à une présentation verbale par le réalisateur ou mieux encore, en rencontrant les gens qui prendront part au film les artisans de l'image et du son auront la possibilité de bien connaître le sujet avant même de dégainer caméra et micro.

Puis, c'est généralement en équipe que se peaufinent les décisions les plus importantes. Quelles situations souhaitons-nous filmer? Quels événements sont les plus susceptibles de se produire devant notre caméra? Et si quelque chose d'imprévu advient, que voulons-nous prioriser ou exclure? Et de ces décisions se confirment tout naturellement les choix de séquences potentielles avec nos protagonistes principaux et nos participants secondaires, ainsi que les lieux de tournage. Mais il est important de noter que tout au long du tournage, ces résolutions sont appelées à changer, à être éliminées et même à être ramenées sur le tapis alors qu'on les croyait mortes et enterrées. C'est le propre de tout film documentaire qui adopte l'approche du cinéma direct.

Vient ensuite un des éléments les plus importants de la préparation d'un tournage documentaire : le traitement cinématographique. Comment allons-nous filmer cette histoire? Pour faire face à cette vaste question, il faut d'abord répondre à une autre interrogation tout aussi importante. Quelle sera la place de l'équipe de tournage face au phénomène à enregistrer? Quel sera son point de vue? Le réalisateur et son équipe préféreront-ils conserver une certaine distance afin d'influencer le moins possible le cours des événements?

Où vont-ils plutôt opter pour une certaine *observation participante*²³ basée sur une fréquentation préalable des protagonistes et impliquant la possibilité d'influencer un tant soit peu la situation en cours? Mais, cette modification potentielle ne doit pas se faire au détriment de l'authenticité propre au cinéma direct, que l'on appelle aussi le «cinéma du vécu».

Le sentiment du vécu transmis par le direct est évidemment lié au sentiment de l'unique. C'est dire que le cinéaste vise à cerner, à capter ce qui n'existe qu'une fois, le vécu de l'instant présent. S'il commande une «deuxième prise», il captera de fait quelque chose de différent. Car le premier geste, spontané, naturel, improvisé, est irremplaçable. C'est de lui que surgissent les brefs éclairs de vérité.²⁴

Mais est-ce à dire que tout tournage documentaire – que les cinéastes décident de rester en retrait ou qu'ils optent pour une présence active – consiste en une simple captation des événements tels qu'ils se déroulent devant la caméra? Si c'était le cas, bien des films ne verraient jamais le jour, faute de «matériel» intéressant. Car pourquoi faire un documentaire du seul banal de la vie quotidienne? Mais n'oublions pas que c'est le propre d'une démarche *d'observation participante* de pouvoir modifier, à divers degrés, le comportement des gens filmés. Pourtant, pouvons-nous *intervenir sur le réel* et encore parler de cinéma direct et même, de cinéma documentaire? Sommes-nous alors en train de faire une *mise en scène de la réalité*?

Clarifions ici la notion de *mise en scène*. Issue de la pratique théâtrale et généralement associée au cinéma de fiction, la mise en scène implique l'idée centrale de la répétition : «C'est-à-dire d'une mise au point antérieure au spectacle des divers éléments devant composer une scène imaginée de toutes pièces au préalable.²⁵» Donc, si nous demandions à un protagoniste issu de la réalité de répéter pour ensuite jouer une action ou un texte appris d'avance dans un contexte de prise de vues cinématographiques, nous serions à l'autre extrême de l'idée même de documentaire.

La mise en scène est quand même très liée à un type de travail artistique précis sur quelque chose qui a été imaginé, écrit. Moi, j'ai affaire à un décor naturel, à des personnages réels qui vivent des situations réelles. Ce n'est pas la mise en scène, mais plutôt la mise en situation.²⁶

Voilà pourquoi lorsque vient le temps de mettre en place des éléments associés au réel, ou plutôt de favoriser de diverses façons *l'émergence* d'une situation dans la réalité, les documentaristes préfèrent généralement employer le terme *mise en situation*. «Cette notion, excluant l'idée de répétition, permet de préserver la part d'improvisation qui accompagne toute prise de vues de cinéma direct, et elle renvoie surtout à la mise en relation des gens concernés.²⁷»

Et cette *mise en relation* peut se faire de multiples façons, qui varient d'un réalisateur à l'autre, d'un film à l'autre. Il peut s'agir d'introduire, au moment du tournage, un élément-surprise – accessoire familier, objet souvenir, information nouvelle, etc. – susceptible de générer un questionnement ou une émotion, auprès du ou des protagonistes filmés. Le cinéaste peut aussi faire se rencontrer deux participants au caractère diamétralement opposé, ou en désaccord sur une situation donnée, favorisant ainsi l'apparition possible d'un conflit ou d'une discussion animée et révélatrice. Le film peut également être une *mise en situation globale* où l'action centrale à entreprendre est connue des participants, a déjà été vécue autrement ou autrefois par eux, et est susceptible d'engendrer des réactions, de la parole et même d'autres situations cinématographiquement intéressantes. L'exemple ultime de ce type de mise en situation se retrouve dans le fameux film de Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde*²⁸, où les cinéastes proposèrent aux habitants de l'Île-aux-Coudres de reprendre une tradition ancestrale abandonnée depuis des décennies.

Une fois un point de vue général adopté, le réalisateur et son équipe peuvent donc développer les approches visuelles et sonores à privilégier et qui constitueront le traitement cinématographique proprement dit. Ainsi, seront choisis avec le caméraman les types de focales qui seront employées lors du tournage.

De ce choix, et à partir de considérations graphiques et artistiques, découleront les types de plans à privilégier et la nature des mouvements de caméra à réaliser. Toutes ces décisions permettront de déterminer comment seront filmées les actions et les situations, ainsi que les entrevues et discussions. Même approche au niveau du traitement sonore. Seront alors identifiés avec le preneur de son, le ou les types de micros à utiliser, ainsi que les éléments sonores à prioriser.

Finalement, le tournage peut débuter. Bien préparés, le réalisateur et ses acolytes au son et à l'image connaissent les grandes lignes et les subtilités du sujet à cerner, ainsi que les protagonistes qui l'incarneront. Ils se sont également entendus sur les façons de tourner leur récit documentaire en devenir. Et le plus important : ils sont prêts à réagir aux surprises et à l'imprévu, afin d'y répondre de façon constructive en filmant des éléments nouveaux qui constitueront sans doute la fibre même *d'un vécu* transposé en documentaire. La principale tâche du réalisateur sera alors d'orienter ses collaborateurs vers ce qui lui semble être l'essentiel d'un phénomène ou d'un événement. Il pourra également décider de ne pas filmer une situation jugée inutile. Quant au caméraman et au preneur de son, ils peuvent alors s'engager dans ce qui semble être un intrigant ballet avec le réel.

Caméra légère au poing ou sur l'épaule, le cinéaste du direct, au contraire, doit travailler dans l'improvisation la plus totale, en se soumettant littéralement au verbe et aux déplacements des interprètes, à l'action, aux manifestations de la vie. Il doit se modeler à eux, voire les devancer, par intuition, dans leur désir et leur évolution. La différence est importante : ce n'est pas l'acteur et ses composantes qui doivent s'intégrer au cadre, mais le cadre qui doit constamment se rajuster à eux!²⁹

Le réalisateur et *ses artisans* devront également amasser tout au long du tournage le matériel nécessaire afin de pouvoir construire un discours cinématographique cohérent. Ils travailleront donc constamment en fonction du montage à venir. Comment? D'abord, en tournant chaque situation comme s'il s'agissait d'une petite histoire en soi, en filmant ce qui pourrait constituer le début d'une séquence, son développement et son dénouement.

Puis, en immortalisant des éléments visuels et sonores – détails, gros plans, plans de coupe ou plans d'ensemble – qui permettront d'introduire une situation, de créer des liens, d'établir des ellipses ou des raccords au montage. Ce matériel constituera le *vocabulaire* à partir duquel le monteur pourra écrire la partition finale du film. Enfin, les cinéastes pourront recueillir des images fortes, dramatiques ou révélatrices d'une ambiance – paysages, ville, campagne, forêt ou éléments naturels – qui aideront à exprimer le passage du temps, des saisons, ou à établir une transition, un changement de thème.

3.2.1 Le tournage de *Bull's eye, un peintre à l'affût*

En parallèle à la recherche et à la scénarisation, la préparation du tournage de *Bull's eye, un peintre à l'affût* présente deux particularités qui sont, elles aussi, le résultat d'une démarche de création échelonnée sur une longue période de temps. D'abord, l'implication du caméraman de notre film – Alex Margineanu – s'est fait beaucoup plus en amont dans le processus. Au lieu de se joindre au projet à quelques semaines du début du tournage – comme cela se fait la plupart du temps – le directeur photo a participé au développement du traitement cinématographique relativement tôt au cours de la première étape d'écriture. Résultat : un apport créatif indéniable et un appui de taille dans la consolidation de quelques décisions importantes. De plus, nous voulions dès le départ travailler avec le même caméraman tout au long du projet, afin d'assurer une cohésion visuelle et cinématographique à l'ensemble du film. Mais en échelonnant le tournage sur plusieurs mois, une telle décision est difficilement réalisable, étant donné la réalité du marché de l'emploi pour les artisans pigistes oeuvrant en cinéma. Mais à quelques exceptions près, nous avons pratiquement réalisé ce souhait de départ.

L'implication précoce du caméraman nous a donc permis de clarifier plusieurs éléments se rapportant à la façon de tourner ce film. Nous étions alors fin prêts à faire face à la musique au moment *d'affronter le réel*.

La première décision prise en équipe concernait la façon de filmer deux des principales activités de Marc Séguin, et qui nous apparaissaient essentielles dans la construction de notre propos : la chasse et le travail en atelier. Souhaitant établir un parallèle fort entre ces deux sphères de la vie de l'artiste, nous avons donc opté pour une approche visuelle nous permettant de les lier. Puisque la chasse est affaire d'attente et de tension avant l'arrivée éventuelle d'une bête, nous avons décidé de filmer les moments de traque au moyen d'une caméra posée sur un trépied, en faisant durer longuement les prises, en préconisant des plans serrés, mais aussi de larges plans d'ensemble et des mouvements de caméra lents. Tournées ainsi, les images de la chasse pouvaient être assemblées au montage afin de créer un certain suspense. Le travail de Séguin en atelier devait alors être filmé sensiblement de la même façon, avec le même rythme, et en mettant l'emphasis sur les gestes du peintre, sur son regard – rappelant alors celui du chasseur aux aguets – et sur *l'instant décisif* semblant apporter une touche finale à une toile en cour de création. Là aussi, nous souhaitions bâtir une certaine expectative, en diapason avec l'intensité intérieure de l'artiste. En fait, il s'agissait non seulement d'établir un lien marquant entre ces deux univers au moyen de notre approche cinématographique, mais de renforcer encore davantage les parallèles existants, en créant de véritables tableaux visuels aussi bien à la chasse qu'au sein de l'atelier.

Dialogue visuel d'abord, en une série d'échanges et d'allers-retours entre le territoire et l'atelier, entre les toiles et la nature, entre la ville et la forêt. Ainsi, les paysages seront filmés comme autant de tableaux qui prendront vie, ou se fixeront, devant nos yeux. Marquant le temps, marquant le rythme propre aux pulsations de la terre, ces canevas format géant nous permettront de bien saisir les changements dans l'évolution des saisons, les nuances dans les variations de la lumière, à travers soleil, pluie et brume.³⁰

Quant aux autres moments vécus par le protagoniste principal – incluant ceux moins identifiés à l'attente et la concentration – nous souhaitons faire appel à un langage visuel plus aisément apparenté au cinéma direct, utilisant alors de plus courtes focales et une caméra portée à l'épaule, tout en restant à *l'écoute de l'énergie dégagée* par une action ou une situation donnée.

À la manière du cinéma direct, les images et le son seront captés en suivant le rythme naturel de l'environnement immédiat et des situations dans lesquels nous serons plongés. Tantôt vif et dynamique, en accord avec l'urgence du travail en atelier ou la fébrilité urbaine; tantôt plus posé ou plus lent, selon la mesure d'un territoire forestier isolé, notre regard sera en prise sur le réel. Cette caméra «naturaliste» nous permettra de bien suivre les gestes simples, révélateurs, et les moments les plus porteurs.³¹

Pour ce qui est de la place de la parole dans ce film, nous la souhaitons la plus naturelle et spontanée possible, en captant les conversations entre Marc Séguin et les autres protagonistes au moment où elles émergeraient lors du tournage des situations documentaires. Certes, nous comptons également susciter à l'occasion la parole des participants, et parfois même «la provoquer», au gré des surprises et du potentiel dramatique offert par les différentes interactions entre les protagonistes. Mais nous avons décidé dès le départ d'éviter les entrevues formelles sur le terrain, que ce soit avec Marc Séguin ou tout autre participant. En fait, nous comptons essentiellement sur ce qui allait se dire pendant les situations et entre les protagonistes pour édifier une bonne partie *du contenu* du film. Cependant, la seule exception à cette règle qui n'en était pas vraiment une, est venue de l'idée de réaliser deux longues entrevues avec Marc Séguin, tournées à quelques mois d'intervalle. Ces deux entretiens furent pensés comme une sorte d'introspection où l'artiste peintre nous livrerait ses réflexions sur l'art et sa démarche. Et même si nous comptons filmer ces conversations, nous pensions en utiliser essentiellement le contenu sonore. Les propos de Séguin auraient donc été utilisés telle une *narration intérieure* qui aurait ponctuée en *voix-off* l'avancée du film.

L'ensemble du traitement cinématographique de *Bull's eye, un peintre à l'affût* fut donc envisagé avec un souhait bien clair : établir autant que faire se peut, et tout au long du film, *une adéquation entre forme et fond*, à l'image de cette indéniable adéquation qui existe entre les propos de Marc Séguin et la vie qu'il mène. Nous voulions donc filmer à leur juste valeur autant les silences intenses et *habités* de l'artiste que ces moments tout aussi intenses de traque animale ou encore, ces instants de prise de parole, brefs, mais si révélateurs.

Pour faire image, nous pouvons résumer ainsi : longs et larges plans silencieux rappelant les toiles du peintre; séquences plus rythmées où l'artiste s'exécute ou nous livre ses réflexions ; situations de chasse, où le temps semble suspendu avant de jaillir dans un surprenant coup de feu.

Mais au contact de la réalité, nous avons dû bien sûr nous adapter et revoir quelques décisions. Ce qui semble, de toute façon, faire partie prenante de toute démarche appartenant au cinéma direct. Et n'oublions pas que le tournage en documentaire sert non seulement à amasser de la matière cinématographique en vue du montage, mais également à anticiper celui-ci.

Le réalisateur de cinéma direct doit pouvoir saisir la ligne générale de l'événement en train de se produire et, au moment même où l'on effectue les prises de vue, penser au *montage*, c'est-à-dire au sens que prend l'œuvre en train de se faire, en face de laquelle il doit être en constante interrogation, par rapport à la réalité.³²

Les changements apportés au cours de notre tournage furent donc relativement nombreux et touchèrent autant au traitement cinématographique, aux choix des participants qu'aux thématiques à prioriser. Dès notre premier bloc de filmage – chasse à l'orignal #1, automne 2008 – une première décision fut infirmée, et elle concernait une question importante quant à la façon *d'encourager* la parole de notre protagoniste principal. Nous avions tout d'abord décidé de ne pas faire de véritable entrevue *sur le terrain* avec Marc Séguin. Or, à la faveur d'un imprévu plutôt positif et d'une intuition surtout alimentée par le fait que le réalisateur agissait alors également à titre de preneur de son, celui-ci risqua une première question directe à Marc Séguin, en cours de tournage. Puisque la longue attente d'un animal demeurant invisible semblait susciter une certaine émotion chez le peintre, et qu'il était alors temps de quitter le terrain de chasse, pourquoi ne pas sauter sur cette belle occasion? De par la qualité de la réponse de Séguin, et la richesse *du contenu* ainsi généré, l'expérience fut plus que concluante.

D'abord, Marc devant la caméra. Il est beaucoup plus à l'aise que ce à quoi je m'attendais. Il est conscient de la présence de celle-ci, mais il sait demeurer naturel, vrai, authentique, avec sa gêne et sa timidité naturelle... Mais capable de parler quand c'est le temps, d'exprimer ce qu'il a à dire, quand il veut le dire. Subtilement, il sait aussi composer avec la présence de la caméra. Je ne crois pas qu'il fait des choses uniquement à cause de la caméra... Mais il demeure conscient de la possibilité d'une certaine mise en scène du réel.³³

En fait, c'est toute l'intensité du personnage qui transparaissait alors à l'écran. Non seulement partageait-il à la caméra des idées intéressantes pour le film, et des informations pertinentes susceptibles de nourrir notre propos, mais il nous révélait autrement une partie de sa propre nature, de son authenticité. À la lumière de ce premier essai, et du visionnement qui en découla le soir même, il fut décidé sans hésitation de poursuivre dans la même veine et cela, pour l'ensemble des tournages à venir. Dorénavant, et lorsque le moment nous semblerait propice, nous nous engagerions dans une conversation filmée avec Marc Séguin, improvisée, mais à partir de thèmes généraux décidés à l'avance.

C'est également au cours d'un tournage documentaire que se confirme ou non, la pertinence des choix préalables en ce qui concerne les protagonistes. Nous venons de voir que la force d'un personnage comme Marc Séguin s'est avérée dès les premiers jours de tournage et que cela transparaissait à l'écran. Mais à l'image de toute autre production documentaire, nous avons également à découvrir comment nos protagonistes dits secondaires passeraient «le test ultime» : celui de la caméra. En effet, les choix de participants se font normalement à partir de plusieurs types de critères que nous avons vu précédemment, mais aussi en fonction du «potentiel cinématographique» que l'on peut percevoir chez les gens rencontrés en recherche. Comment sont-ils susceptibles de paraître à l'image? Est-ce que leur charisme, qui peut-être évident dans la vie de tous les jours, percera l'écran? Seront-ils suffisamment à l'aise en situation de tournage pour agir de façon naturelle? On comprend aisément que les réponses découlant de ce type de questions demeurent éminemment subjectives, et que les décisions qui y sont reliées reposent également sur l'intuition du cinéaste. Mais une fois que les images commencent à être engrangées, le jugement est souvent sans appel.

Comme le veut l'expression populaire : «Ça passe ou ça casse». Heureusement, lorsque nous avons un large éventail de protagonistes secondaires potentiels, comme c'était le cas avec *Bull's eye*, «la disparition» de l'un d'entre eux en cours de route ne représente généralement pas un problème pour la suite des choses. Autre avantage indéniable pour une production documentaire échelonnée sur plusieurs mois: la possibilité de faire intervenir de nouveaux participants rencontrés en cours de tournage.

Ainsi, le tournage de notre long métrage documentaire nous a permis de confirmer certains choix de protagonistes et d'en infirmer d'autres. Et les gens qui furent laissés de côté en cours de route ne le furent pas nécessairement pour des raisons «d'esthétique cinématographique». C'est le cas de Chantal Lafrance, qui, en tant que conjointe de notre protagoniste principale, aurait dû avoir une place importante dans le récit. Mais visiblement mal à l'aise devant la caméra, et souhaitant préserver une certaine part «d'intimité familiale», elle a finalement préféré ne pas participer au projet. Pour ce qui est de Champlain Charest, nous avons rapidement constaté qu'il ne passait pas très bien à l'écran, et que ses interventions ne nous étaient pas vraiment utiles. Stéphane Aquin représentait un autre cas type. Certes, il a conservé une présence dans le film – dans la séquence d'ouverture – mais nous avons préféré réduire au minimum sa participation puisque nous avons décidé de ne pas faire appel à des experts ou spécialistes en histoire de l'art. Quant à la «quasi-absence» de Martin Picard dans le film final, elle découle d'une constatation évidente lors des premiers tournages et demeure plutôt originale.

Prenant beaucoup trop de place devant la caméra et surtout, souhaitant contrôler constamment le message, sans doute très conscient de son image médiatique, il finit par vouloir voler la vedette à Marc. Et je ne veux pas faire un film de bons vieux chums qui feraient des blagues qu'eux seuls pourraient comprendre.³⁴

Outre Marc Séguin, d'autres participants se sont également révélés encore plus porteurs que nous l'avions pressenti. C'est le cas de Gilles Gagné, un grand ami de Marc et son guide de chasse à l'oie.

Homme de peu de mots, mais possédant une «couleur terrienne» attachante, il nous a ouvert les portes d'un univers très important pour notre personnage principal : celui de l'Île-aux-Oyes et du peintre Jean-Paul Riopelle. Le constat fut similaire avec Denis Julien, oncle et compagnon de chasse à l'original de Séguin. Cependant, nous devions faire preuve de prudence et d'une certaine retenue face à sa personnalité exubérante.

Bref, l'oncle Denis aime de plus en plus la caméra et ça paraît. Mais la grandiloquence et le côté de cabotin de Denis font partie de son personnage, et on y croit. Il n'y a rien de faux là-dedans! En plus, ça nous donne de très beaux moments de documentaire et il est surtout très touchant dans son rapport familial, presque filial avec Marc, et dans la traque bien humaine de la fameuse bête mythique. Comme si Marc était finalement le fils que Denis n'a pu avoir.³⁵

D'autres personnages secondaires ont finalement représenté de belles surprises. C'est le cas de Victorienne, une des filles de Marc Séguin. Nous avions certes l'intuition que les enfants représenteraient un filon intéressant pour nos tournages, mais grâce à la spontanéité de *Vivi*, à sa «conscience subtile et constructive» de la caméra, nous avons pu immortaliser des moments très humains et révélateurs de la personnalité contrastée de Séguin.

Finalement, c'est à l'atelier new-yorkais du peintre que nous avons rencontré plusieurs autres protagonistes que nous ne connaissions pas avant d'amorcer le tournage. En rendant visite à Marc Séguin, souvent de façon impromptue, et en suscitant échanges et questionnements, les galeristes, collectionneurs, acheteurs potentiels et critiques d'art de passage nous permirent de jeter un autre regard sur l'oeuvre et la démarche de l'artiste.

Le nombre de jours de tournage de cette production, relativement important, nous a également permis de constater que certains thèmes identifiés au départ prenaient plus d'ampleur que nous ne l'avions d'abord envisagé. Et si certaines thématiques furent pratiquement éliminées en cours de route, d'autres devinrent suffisamment importantes pour prendre presque autant de place que le sujet central du film.

Voici donc certains des sujets qui finirent «par s'exprimer» davantage au fil des tournages, et certains autres que nous avons laissés de côté au départ, mais qui finalement, se sont révélés tout à fait pertinents pour le propos que nous souhaitions mettre en place.

D'abord, voilà un tournage où l'Amérique finit par être encore plus présente que nous l'escomptions. Mais l'Amérique non pas uniquement au sens «états-unien» du terme, mais bien à l'échelle de tout un continent – la portion septentrionale du moins – qui historiquement, participe de l'imaginaire des francophones. Une Amérique de l'immensité, des grands espaces sauvages, des étendues mythiques à conquérir, des métropoles à bâtir.

Voilà un homme, un artiste, qui crée à même le territoire, à même le bitume de New York, la solitude de son atelier, la terre, l'humus de son bout de terre, la swamp du petit crique à orignal ou la gadoue de la batture de l'Île-aux-Oyes, à cheval entre tous les extrêmes de l'Amérique : urbanité, immensité, violence, solitude, foule hypermédiatique... Et qui a besoin de tous ces pleins, de tous ces trop-pleins, de tous ces vides, pour faire apparaître l'image sur la toile. Un homme, un artiste continental, de la terre et terrien, qui plonge dans l'organique pour mieux ressortir dans l'artifice de notre contemporanéité?³⁶

Mais une Amérique également bien «états-unienne» qui s'est aussi invitée dans notre tournage par l'entremise de l'élection du président Barack Obama, alors que Marc Séguin traquait l'oie blanche au cœur même de nos grands espaces, de notre fleuve des origines. Un pays continent et ses mythes qui devinrent visuellement bien présents au fur et à mesure que l'artiste avançait dans sa nouvelle série de toiles. Armes, drames hollywoodiens, morts spectaculaires, personnages iconiques, mégapole artistique, autant d'éléments qui prirent forme sous la palette du peintre, parfois de façon frontale ou alors plus en filigrane. Autant d'éléments qui prirent davantage d'importance au fil des semaines et auxquels nous fûmes plus sensibles au cours des tournages subséquents.

Puisque nous souhaitions réaliser un film s'adressant à un public relativement large et non pas axé uniquement vers un auditoire s'intéressant à l'art contemporain, nous avons dès le départ éliminé la présence potentielle à l'écran de spécialistes et historiens de l'art. Certes, en produisant un documentaire avec Marc Séguin comme personnage central, nous savions que l'art finirait par y occuper une place importante. Disons que nous ne voulions pas «faire trop pointus» dans le traitement de ce sujet. Mais au fil des tournages, l'art contemporain, ou plutôt, l'univers associé à l'art contemporain, prit un visage de plus en plus intéressant pour la construction de notre propos. Ainsi, les collectionneurs et galeristes visitant l'atelier de Marc Séguin, et surtout discutant avec l'artiste à propos de son travail, finirent par jouer un rôle *de révélateur* au sein du film. En questionnant Séguin de façon naturelle et spontanée sur sa démarche et ses motivations, tout en observant les toiles *de visu* en train de se faire, ces acteurs de l'art nous permirent de découvrir autrement l'œuvre du peintre et d'en apprendre encore davantage sur ses propres réflexions vis-à-vis l'acte même de création. Ce faisant, nous assistions à de véritables moments *de représentation*, où l'artiste dans une subtile mise en scène, en ajustant la nature et le ton de son propos à la personnalité de ses visiteurs, arrivait à satisfaire, autant que faire se peut, les attentes de ses clients potentiels. Après tout, et surtout dans le contexte new-yorkais, l'art contemporain demeure une importante *business*...

Cet univers mercantile, mais aussi associé à la culture et à la conservation d'un nouveau patrimoine en cours de création, s'est aussi révélé à nous durant d'autres séquences tout aussi significatives : vernissage au *Lincoln Center* de New York; visite de Séguin chez son galeriste de Manhattan; entrée d'une gigantesque toile du peintre au Musée des beaux-arts de Montréal. Autant de nouveaux éléments donc qui apparurent en cours de tournage et avec lesquels nous avons sans cesse composé, afin d'étoffer encore davantage notre discours.

En nous attaquant à la recherche et à la scénarisation de ce projet, nous étions bien conscients que la mort, ou du moins l'idée que l'on peut se faire de la mort physique prendrait une place relativement importante dans ce film.

Après tout, nous nous intéressions dès le départ à un peintre-chasseur assumant pleinement le fait de mettre fin à la vie d'animaux. Mais nous étions loin de nous douter qu'elle occuperait un rôle de plus en plus important tout au long du tournage et même, au fur et à mesure du montage. Mais cette présence de la mort à venir, que ce soit dans l'acte de chasser ou dans une image forte s'inscrivant sur le canevas, ne s'est pas imposée tout de suite, loin de là. Elle nous est apparue graduellement, telle une bête approchant en catimini. Même le premier tournage, concernant pourtant une chasse à l'orignal, nous a plus ou moins entraînés vers cet aspect. D'abord, parce que le chasseur Marc Séguin revint bredouille de cette expédition. Mais heureusement, notre équipe de tournage rentrait à la maison avec quelques bonnes prises dans sa besace, certaines pistes prometteuses s'étant finalement révélées. À commencer par une certaine présence de la mort. Dans la traque de l'animal – même s'il est demeuré invisible cette première fois – mais aussi dans les paysages et l'ambiance générale servant de toile de fond à ce voyage.

L'idée d'aller à la rencontre de la mort... Dans le fait de se lever en pleine nuit, de s'habiller en silence, de se vêtir comme des militaires, de partir presque comme des voleurs, en faisant le moins de bruit et de lumière possible. Dans le fait de traverser des paysages de coupes à blanc surréalistes, de fin du monde, je dirais même mortuaires, morbides à souhait, comme si nous allions véritablement rencontrer la grande faucheuse. Ajoutez-y un ciel lourd, gris, pluvieux, et l'effet est garanti. Dans le fait de s'approcher du terrain de chasse en silence le plus complet possible, en marchant sur la pointe des pieds, dans l'aube et la fraîcheur du matin. Il y a quelque chose de cérémonieux qui pourrait ressembler à une veillée aux morts à venir... Et tout en transportant une arme, une mécanique qui sert à enlever la vie, à tuer.³⁷

Cette rencontre éventuelle avec la mort, annoncée dans ce premier tournage, s'est même concrétisée un peu plus sous la forme d'un autre titre possible au film.

Dans l'heure bleue de fin de journée, en attendant de pouvoir sortir du bois, because Picard attend son orignal, Séguin a dit la chose suivante : « Cette heure-là, c'est l'heure où les animaux meurent. » Voulant dire que c'est souvent entre 18h00 et 19h00 que les animaux meurent durant la chasse d'automne. Ça pourrait presque faire un titre de film...³⁸

La logique des saisons nous a ensuite entraînés vers un autre type de quête animale, beaucoup plus expéditive : la chasse à l'oie. Mais ici, en matière de rythme, tout est relatif. Au milieu d'une île du fleuve Saint-Laurent, dans un plat pays où seul le profil montagneux de la Rive-Nord vient perturber l'horizontalité des lieux, les chasseurs se postent à un endroit jugé stratégique, en fonction des marées, de la force et de la direction des vents, et guettent le passage attendu des grands oiseaux blancs. Les minutes, les heures, peuvent parfois s'égrener lentement sans que rien de significatif ne se passe. Quoique le paysage est déjà suffisamment saisissant. Soudainement, un couac nasillard se fait entendre. Puis un autre, en guise de réponse au premier. Un groupe d'oies blanches, généralement une famille de cinq à six individus, s'approche en notre direction, volant en rase campagne. Vont-ils répondre à l'appel des chasseurs qui imitent leurs cris? Vont-ils survoler d'assez près notre cache? Seront-ils alors à portée de fusil? Pas trop le temps de réfléchir. Un silence suspendu fait taire toute tergiversation. Puis, d'un geste rapide et maîtrisé, les chasseurs se dressent hors de leur trou, épaulent leur arme et bang! Et encore bang! Nouveau silence. Stoppée net en vol, sens dessus dessous, la bête de plumes entame une vrille fatale. Et dans un bruit sourd et bref, elle s'écrase au sol. On a même l'impression d'entendre sa colonne se briser. Une mort rapide, spectaculaire. Encore l'image de l'Amérique qui nous rattrape.

Les mois se sont ensuite écoulés. Les tournages se sont succédé, en une suite d'allers-retours plutôt fructueux entre l'atelier du peintre à Brooklyn et sa ferme familiale d'Hemingford. Nous emmagasinions alors du matériel pertinent pour le film, nous découvrons des œuvres de plus en plus parlantes en cours de création, nous filmions des moments documentaires significatifs. Mais au fil des entretiens avec notre peintre-chasseur et au fur et à mesure que nous explorions son travail et sa démarche, il était de plus en plus clair qu'une quête animale fructueuse devenait «nécessaire» pour la suite de notre récit documentaire. Si cela nous paraissait secondaire l'année précédente, en tout début de tournage, la réalité rencontrée en cours de production plaidait en faveur d'une chasse à l'original «réussie». Afin de compléter la quête de l'artiste, son propre cycle de vie, nous avions donc besoin d'une mise à mort de la bête mythique.

Mais notre projet n'appartenant pas à la fiction, impossible de faire sortir un orignal du bois pour satisfaire un quelconque fantasme de cinéaste. Heureusement, le réel nous fut plus que profitable. Faisant «apparaître» la *Bête lumineuse*³⁹ à la tombée du jour, jamais tout à fait visible mais bien audible, la réalité nous a permis de capter le coup fatal du tireur dans des circonstances dramatiques. Le dépeçage, vécu en pleine nuit et éclairé à la lampe torche, nous a donné une séquence des plus cinématographiques. Difficile alors d'évoquer la mort de façon plus viscérale.

Voilà un chasseur qui assume complètement le cycle de la vie et de la mort, à travers l'acte de tuer un animal, où avec le plus de respect possible, il lui rend, pour ainsi dire, hommage, en le mangeant presque complètement, en le cuisinant avec art, respect et authenticité.⁴⁰

L'idée de la mort s'est finalement présentée à nouveau au cours du dernier bloc de tournage de notre production. Non pas sous la forme d'une chasse cette fois, mais en format tout aussi géant. En effet, en se présentant à l'atelier de Marc Séguin, en pleine grisaille new-yorkaise de novembre, qu'elle ne fut pas notre surprise de découvrir d'immenses toiles représentant des cathédrales détruites, des églises bombardées, d'un réalisme si fort qu'il frôlait l'abstraction. Peints en noir et blanc, dans des nuances de gris d'une subtilité déroutante, ces «hommages visuels» à la destruction humaine semblaient nous appeler en leur sein, comme si nous pouvions être aspirés par leur gigantisme. Et notre étonnement fut tout aussi total lorsque l'artiste nous révéla la matière première utilisée. Outre le fusain et l'huile, Séguin arriva à évoquer une large tonalité de gris en mélangeant à ses noirs, de la cendre humaine! Rien de morbide toutefois. Plutôt le «recyclage» en œuvre d'art d'un don fait par un ami du peintre. Pour nous, cela représentait surtout une image très forte, une façon cinématographiquement puissante d'évoquer la mort, tout autant que la rencontre de la forme et du fond dans l'œuvre de Marc Séguin. En quelques plans, nous pouvions alors rappeler les thématiques les plus marquantes du film. Finalement, la *chronologie du réel* venait sans doute de nous fournir une possible conclusion.

Le filmage de *Bull's eye, un peintre à l'affût* nous a donc permis d'amasser suffisamment de matériel cinématographique pour passer à la dernière étape d'écriture en cinéma direct : le montage. Mais est-ce à dire que nous sommes allés au bout des possibilités offertes par notre sujet? Avons-nous véritablement recueilli par le truchement de notre caméra l'ensemble des éléments les plus marquants appartenant à l'univers de Marc Séguin? Et si nous décidions de poursuivre le tournage, quand risquions-nous de tomber dans la redite ou pire encore, de donner l'impression au protagoniste de se répéter lui-même? Puisque nous avons, de façon arbitraire, arrêté le tournage à un moment précis, décidant que «nous avons ce qu'il nous fallait» pour construire un discours cinématographique logique et pertinent, nous ne pourrions jamais totalement répondre à cette question. Mais il nous apparaît plutôt sain de se poser ce genre d'interrogation en cours de production, et préférablement avant qu'il devienne impossible de réaliser des journées de tournage supplémentaires.

Autre question importante à affronter avant de passer à la postproduction : avons-nous abordé l'ensemble du tournage avec l'attitude d'ouverture nécessaire? Attitude permettant normalement de tirer profit d'éléments nouveaux ou imprévus, apparaissant les plus porteurs pour le film. Certes, avec le recul – quoique notre jugement est en partie biaisé par le fait que notre production est terminée et qu'elle a reçu un accueil critique de la part d'un auditoire – nous sommes en mesure d'affirmer que tout au long du tournage nous avons pu composer avec les surprises, les rebondissements, les confirmations et infirmations d'éléments cinématographiques donnés pour ajuster notre tir afin de «soutirer au réel» une matière riche, pertinente et variée. Mais même si, comme nous l'avons affirmé précédemment, le tournage en documentaire fait foi de tout, est-ce à dire que nous devenons alors de simples *capteurs de réel*, au service de la dictature de la réalité? Sans doute pas, d'abord parce qu'à cause de notre rapport aux gens et aux situations filmées, et au point de vue adopté, nous participons directement à l'émergence de cette réalité et à sa nature. Nous l'influons d'une certaine manière, même si cela demeure généralement discret et subtil.

Nous croyons ensuite que le concept d'ouverture à l'imprévu en tournage documentaire ne doit pas se traduire par un filmage effréné, où il s'agirait d'enregistrer sans compter et sans trop réfléchir tout ce qui se présente à nous. Étant dans un processus de choix continu, et encore davantage lorsque nous filmions «de la nouveauté», nous pensons que les décisions doivent se prendre à la lumière d'un plan prédéterminé et d'axes thématiques préalablement identifiés. Autrement dit, ouverture d'esprit et disposition à l'inattendu n'égalent pas absence de rigueur et de préparation. Car même s'il demeure possible de changer d'idée en cours de route, nous croyons qu'une décision d'ordre cinématographique – surtout en ce qui a trait au traitement filmique – se doit d'être respectée un tant soit peu et cela, pour toute la suite d'un tournage. C'est fort probablement en rencontrant ces principes – qui ne doivent toutefois pas être appliqués de façon trop rigide – que nous pouvons fournir au monteur des situations documentaires filmées de façon cohérente, qu'il pourra par la suite transformer en une histoire tout aussi logique.

3.3 Le montage en documentaire

Nous voici rendus à l'ultime étape d'écriture en documentaire : le montage. Pour plusieurs cinéastes, il s'agit de la plus importante, de celle qui fera foi de tout. Pour d'autres, elle représente la «véritable écriture» du film.

Le montage, je l'ai défini donc en trois propositions qui sont mes postulats de départ :
 - La première proposition est que le montage est une écriture. – La deuxième proposition est que le montage est une interprétation. – La troisième proposition est que le montage est une posture.⁴¹

Si lors du tournage l'équipe a dû passer *l'épreuve du réel*, nous pourrions dire que le montage constitue *l'épreuve de la vérité*. Vérité du matériel amassé, des images filmées, des sons enregistrés. Terminés ici les intentions de départ, les beaux concepts et les abstractions cinématographiques. Le film ne peut se faire, et se terminer, qu'avec ce qui a été immortalisé par le caméraman et le preneur de son.

Pour faire image, c'est le moment de jeter à la corbeille la proposition filmique écrite et le plan de tournage. Le monteur ne peut commencer son travail de synthèse et de construction qu'avec ce qui reste dans les mémoires numériques – terminée ici l'époque de la pellicule et même de la vidéo analogique – de la rencontre entre les cinéastes et le réel.

L'artisan du montage entre alors en scène. Premier spectateur du film, son rôle consiste d'abord à poser un regard extérieur et critique sur le matériel cinématographique ramené du tournage. Au sein de la garde rapprochée du réalisateur, c'est lui qui est le moins *impliqué émotivement* vis-à-vis la matière filmique. N'ayant pas participé au tournage sur le terrain, il n'a pas rencontré les protagonistes, n'a pas assisté à l'émergence des situations documentaires et n'a pas vécu les différents moments d'humanité pouvant en découler. Puisqu'il est évidemment impossible d'employer l'ensemble du matériel filmique d'un documentaire, le monteur demeure donc le mieux placé pour éliminer des éléments jugés inutiles et surtout, pour appliquer des choix, qui sont parfois déchirants. Et comme le rapport entre le réalisateur et son monteur devrait d'abord être affaire de complicité, le chef d'orchestre du tournage pourra laisser en toute confiance les rênes de la troisième écriture de son film au monteur.

Si le cinéma a pu se développer en tant qu'art, avec ses propres codes et son propre langage, c'est en grande partie grâce au développement du montage. Cette évolution permit la création de diverses techniques narratives, elles-mêmes associées à des conceptions distinctes quant à la façon d'assembler et de lier des images et des sons pour en tirer un sens. Mais quant est-il du montage en documentaire? Possède-t-il ses propres approches, ses propres écoles? Puisque nous abordons une vaste question, et qui a déjà fait l'objet de plusieurs travaux de recherche développant ce sujet de façon beaucoup plus savante que nous pouvons le faire ici, nous présenterons une simple mise en contexte.

Les historiens du cinéma s'intéressant au documentaire s'entendent pour reconnaître principalement le travail de deux pionniers, qui tout en développant des démarches diamétralement opposées, exercèrent une influence considérable sur l'art du montage en documentaire. Et encore aujourd'hui, leur conception respective est appliquée – avec des nuances, il va sans dire – dans le travail des documentaristes. Ces approches peuvent être nommées ainsi : un *montage idéologique* pour Dziga Vertov; et un *montage efficace* chez Robert Flaherty.

Véritable figure de proue d'un cinéma documentaire jugé révolutionnaire pour son époque, à cause notamment d'une approche humaniste basée sur une fréquentation préalable de ses protagonistes et une caméra dite participante, le cinéaste américain Robert Flaherty – on lui doit notamment le célèbre *Nanook of the North* produit en 1922 – développa une méthode de montage documentaire qui fit école.

Flaherty accorde une attention toute spéciale au montage, en ce sens qu'il cherche à communiquer avec efficacité, mais en la trahissant la moins possible, la réalité qu'il a approchée avec circonspection. Même s'il cherche à créer une atmosphère générale à contenu émotionnel dans ses films, il relègue généralement à l'arrière-plan les vertus expressives du montage, contribuant ainsi à simplifier le langage cinématographique.⁴²

Chez Flaherty, tout effet de montage est donc «dicté par des considérations de simple clarté dans le récit ou de continuité dans le mouvement plastique.⁴³» Dans son approche, la fonction symbolique du montage n'est pas primordiale. Il lui fait surtout jouer un rôle d'épuration, favorisant ainsi l'adéquation entre l'image et la réalité. En continuité avec sa méthode de tournage, Flaherty assemble et monte ses films en aspirant à respecter le plus possible l'authenticité du matériel filmique. Et même si chez lui le montage est aussi affaire de construction temporelle, il s'efforce de suivre le déroulement chronologique réel de la situation qu'il dépeint.

En ce sens, la conception du montage de Dziga Vertov paraît encore plus renversante pour son époque. Figure emblématique du cinéma d'avant-garde soviétique des années vingt, Vertov est le premier à assembler les plans – images d'actualité dans un premier temps – non plus selon un ordre chronologique mais en les regroupant autour d'une idée centrale, d'un thème social prédéterminé. «À la chronique, qui n'a qu'une valeur d'information, Vertov substitue donc une structure filmique qui est fonction d'une volonté thématique, et partant, idéologique.⁴⁴» Et contrairement à Flaherty, le Russe n'exclut surtout pas l'expérimentation et l'intervention sur l'image.

Le montage selon Vertov, n'est donc pas une manipulation qui menace «l'intégrité du réel», mais une autre conception du réel. Celle de Flaherty se réalise dans la contemplation et dans le plan qui respecte le temps et donc la vie, celle de Vertov ne peut concevoir la vie limitée au témoignage de la vue et de l'ouïe. Cette impatience à franchir les limites le conduit à revendiquer toutes les possibilités de la caméra, en intégrant ce qu'il est convenu d'appeler des «truquages» : accéléré, ralenti et tous les procédés qui faisaient les délices du cinéma d'avant garde.⁴⁵

Si aujourd'hui, dans la pratique du montage en documentaire – particulièrement en cinéma direct – la conception de Flaherty semble l'avoir largement emportée, nous pouvons tout de même affirmer, sans passer pour hérétiques, que l'approche dite *idéologique* de Vertov exerce aussi une influence certaine sur les monteurs et cinéastes. Car si le montage en documentaire constitue d'abord une intervention sur l'espace et le temps, force est d'admettre que l'édification des structures discursives passe également, et dans bien des cas, par la mise en liens, au moyen de jeux de parallèles, d'oppositions ou de juxtapositions, entre différents thèmes ou concepts. Une telle constatation devient encore plus évidente lorsqu'on s'attarde aux différentes étapes que l'on retrouve généralement en montage documentaire.

Les méthodes d'organisation du travail varient bien sûr d'un monteur à l'autre, ou d'un cinéaste à l'autre. Mais nous pouvons tout de même identifier les plus importantes et selon quel ordre elles s'exécutent la plupart du temps. Le monteur doit d'abord visionner l'ensemble du matériel filmique amassé afin de connaître en détail les éléments avec lesquels il pourra composer la trame narrative du film.

Après avoir catalogué les plans, les séquences et les sources d'illustrations visuelles et sonores, il effectue, en collaboration avec le cinéaste, une sélection plutôt large des meilleurs moments de tournage, des situations jugées les plus pertinentes pour la construction du discours. Chacune des séquences retenues sera «nettoyée» de ses imperfections les plus grossières, avant d'être assemblée l'une à la suite de l'autre, selon la chronologie du tournage. Le visionnement de ce premier «assemblage» – l'expression «bout à bout» est aussi utilisée – permettra ensuite d'établir une première structure de base ou de tester la construction narrative théorique qui avait été identifiée avant le tournage. S'en suit alors un long et patient travail de montage, de «démontage» et de visionnements.

Le monteur (qui entre vraiment en action à ce moment, avec son regard neuf) et le réalisateur reverront maintes et maintes fois les mêmes séquences de ce premier «bout à bout» (débarassées des claps et des déchets) afin de bien s'imprégner de l'atmosphère du film. Puis, ensemble, par approximations successives, ils constitueront progressivement un premier montage lâche. Suivra alors un cycle interminable de discussions entre eux deux, d'hésitations, de reprises, pour ne pas trahir la vérité tout en donnant à l'œuvre le maximum d'efficacité.⁴⁶

Tout au long de ce véritable échange créatif, des séquences seront écourtées, allongées ou encore, éliminées. Les objectifs de ce travail sont nombreux et variés. Il s'agit d'abord d'introduire et de présenter les principaux protagonistes de notre histoire, ainsi que les thèmes centraux et les enjeux secondaires. Le tout afin de développer un discours cohérent, présentant un déroulement logique avec un début clair, un développement progressif et une conclusion forte. Pour y arriver, nous pouvons appliquer à chaque séquence un «questionnaire» relativement simple. D'abord, que veut-on dire, au premier niveau de lecture, avec cette séquence? Autrement dit, quelles sont les actions basiques qui se déroulent du début à la fin? Puis, quel(s) protagoniste(s) occupe(nt) la place centrale dans cette séquence et quel est «son rôle»? Et quelle(s) émotions(s) souhaitons-nous faire émerger de cette séquence? Et finalement, y a-t-il d'autres niveaux de lecture qui semblent émerger de cette séquence? Il y a-t-il une ou des métaphores possibles?

Mais ce jeu de questions et réponses est loin d'être une recette à appliquer à la lettre ou qui fonctionnerait à tout coup. S'il existe différentes méthodes de montage en documentaire, c'est aussi et en bonne partie, la nature du matériel cinématographique amassé qui déterminera comment l'écriture finale du film se déroulera.

3.3.1 Le montage de *Bull's eye, un peintre à l'affût*

Le montage de notre documentaire nous a également permis d'expérimenter de nouvelles approches au niveau de la méthode de travail. D'abord, l'implication du monteur Vincent Guignard s'est amorcée bien avant le «début officiel» de la postproduction. En participant à la recherche et à la scénarisation – principalement en lisant et commentant les premières versions de notre proposition cinématographique – il fut en mesure de souligner des éléments à ne pas négliger, de pointer d'éventuels écueils à éviter tout en mettant en relief des sujets, thèmes, protagonistes ou idées de traitement filmique que nous aurions pu considérer comme moins importants. Mais nous voulions tout de même que son implication demeure minimale, qu'elle s'arrête au niveau des concepts et de la discussion, afin de ne pas lui voir perdre son regard extérieur et plus critique.

Et puisque l'auteur de *Bull's eye* et le monteur en étaient à leur première expérience commune en ce qui a trait à la réalisation d'un long métrage documentaire, nous souhaitons nous adjoindre les services d'un «autre regard extérieur» en la personne d'une conseillère au montage. Mais au lieu de l'inviter à visionner et commenter notre travail en fin de parcours – comme cela se fait sur certaines productions – nous l'avons plutôt conviée à prendre connaissance d'un premier assemblage de notre matériel d'une durée de huit heures, pour ensuite prendre part à tous les visionnements d'étape subséquents. Cette approche lui permettait de bien connaître notre matériel cinématographique et ainsi nous fournir des commentaires pertinents, souvent originaux et la plupart du temps fort utiles dans l'avancée de notre travail de construction discursive. Nous pouvions donc compter sur un autre regard critique «en continu».

La dernière particularité de la «troisième écriture» de notre film, et elle est non négligeable, réside dans le fait que la postproduction visuelle a débuté avant même la fin du tournage. Ces ultimes journées de filmage – elles concernent d'ailleurs des séquences majeures : 2ⁱe chasse à l'original; entrée au MBAM; étude de l'artiste dans l'écurie; cathédrales et cendres – furent donc préparées en toute connaissance de cause, sachant ce «qu'il manquait» alors à la trame du film et sur quels éléments nous nous devions d'insister davantage lors de ces derniers tournages. Le tout afin d'amasser un maximum de matériel pertinent et «utilisable» au montage. Avec le recul, nous croyons qu'une telle réalité chronologique, qui entraîna de réelles juxtapositions et interactions entre les étapes de tournage et de montage, permit la réalisation de séquences filmiques mieux maîtrisées et plus achevées.

Au-delà des quelques idées de départ les plus fortes qui se sont pour la plupart confirmées en cours de montage, le travail de post-production visuelle échelonné sur dix-huit semaines nous a non seulement permis de procéder à de multiples visionnements critiques, de réfléchir et de discuter longuement, d'y aller de nombreux essais et erreurs, mais aussi de laisser émerger l'histoire potentielle qui est normalement bien présente au sein même du matériel. Est-ce à dire que le récit documentaire apparaît tout bonnement, de façon naturelle, comme si nous n'avions qu'à lui laisser le temps de le faire? Il s'agirait plutôt d'une méthode d'abordage du matériel. Pourquoi ne pas d'abord monter le film selon la chronologie du tournage pour ensuite mieux déconstruire cette logique?

La plupart des réalisateurs s'entendent pour effectuer un montage qui respecte la chronologie du tournage, de la réalité en définitive. Car les gens filmés évoluent au cours du tournage et il importe de respecter cette évolution. Il y a une logique des comportements et des événements qu'on ne peut bouleverser impunément. Étant donné que le sujet ne préexiste pas au tournage, si on veut le saisir, il faut se soumettre aux modalités de sa naissance et à la logique de son développement telles qu'elles se sont révélées en cours de tournage (à travers le filtre d'une médiation, bien sûr).⁴⁷

Même si cette approche paraît plutôt traditionnelle, nous croyons qu'elle possède le mérite de faire ressortir des éléments insoupçonnés au départ. «Quelquefois, l'on découvre après coup qu'il s'est passé quelque chose, que l'image garde mémoire de ce que le témoin direct a laissé passer.⁴⁸» Et surtout, elle permet de confirmer ou d'infirmer certaines pistes jugées pertinentes au départ pour ensuite, à partir de ces premières décisions, commencer le véritable travail de «ficelage et déficelage» de notre trame discursive en construction.

Ce premier montage chronologique attestait d'abord d'un fait que nous soupçonnions bien en amont et dont nous avons déjà parlé dans ce document. Étant donné l'absence d'un enjeu dramatique clair et suffisamment fort, qui nous aurait permis de suivre la «transformation» potentielle de notre protagoniste principal tout au long du film, nous ne pouvions raconter «notre histoire» au moyen d'un discours narratif. Nous devions donc aborder le matériel filmique d'une autre façon et mettre de côté l'approche développée avec le monteur Vincent Guignard au cours de notre collaboration antérieure. En effet, nous avions réalisé plusieurs mois auparavant le montage d'un moyen métrage documentaire où il était question du destin de travailleurs forestiers dont le gagne-pain était sérieusement menacé par la crise dans l'industrie du bois. Nous étions alors devant une histoire présentant des enjeux humains et sociaux bien réels, et nous permettant de développer un récit documentaire faisant appel à une stratégie narrative classique, et déployant une certaine tension dramatique.

Mais dans le cas de *Bull's eye, un peintre à l'affût*, si quelques événements pouvaient être montés et racontés grâce à un discours narratif – où même la création d'un certain suspens devenait possible – l'essentiel de notre propos allait se déployer au moyen des discours explicatifs et descriptifs. Ce qui n'exclut pas de toute façon, la possibilité d'établir différents niveaux métaphoriques et de faire appel à l'occasion, à un certain symbolisme. Surtout que notre premier montage nous révélait des thématiques marquantes et possédant un potentiel cinématographique évident.

Donc, quels furent ces thèmes les plus forts qui se sont confirmés en cours de montage? Et quels éléments se sont révélés encore plus porteurs qu'escomptés? À force de se concentrer sur certains détails que l'on pourrait juger signifiants, on finit par en oublier les évidences. Ainsi, nous cherchions d'abord dans nos images, nos séquences, un artiste qui nous révélerait ses angoisses, ses zones d'ombres ou un passé trouble, espérant alors jeter un éclairage nouveau sur son œuvre, sa démarche. Heureusement, le matériel filmique nous racontait toute autre chose, nous évitant ainsi de tomber dans un vieux cliché. Cette constatation ne s'est pas fait en un seul visionnement, mais après tout, nous avions devant nous de quoi tracer simplement le portrait d'un artiste singulier, surprenant, qui en étroit rapport avec les éléments, la nature, les animaux, crée un œuvre forte, dure, déroutante. Notre matière visuelle et sonore nous permettait de raconter *une tranche de vie* du peintre, répartie sur un peu plus d'un an, au cours de laquelle il vécut quelques courts *cycles de création* et son cycle annuel de chasses saisonnières et d'activités terriennes. Mais ici, pas de biographie où il s'agirait de refaire le parcours complet de l'artiste et surtout, exit cette idée *de structure en cycles* un peu trop alambiquée et difficilement réalisable à partir du style de traitement cinématographique appliqué en tournage. Ironiquement, mais surtout naturellement, c'est la structure suivant la chronologie des saisons qui s'avéra la mieux adaptée à notre matériel, en synchronisme, pour ainsi dire, avec la vie du peintre. Et à quelques exceptions près, le déroulement du film respecte finalement la chronologie du tournage.

À force de triturer la matière, nous avons identifié d'autres éléments saillants. Si certains d'entre eux paraîtront triviaux pour quelques spectateurs extérieurs, c'est tout de même en bonne partie sur ces points majeurs que nous nous sommes appuyés pour édifier notre structure, monter les séquences et donner un ton au film.

Ainsi, partout où nous regardions, l'Amérique se manifestait dans notre matériel. Pas seulement dans les grands espaces et les gratte-ciel de New York, mais aussi dans les pistolets dorés à la feuille 24 carats par l'artiste, dans ses croquis ironiquement loufoques d'exécutions historiques, dans ses portraits d'Abraham Lincoln, dans cette partie de chasse à l'original épique...

Même Séguin «avec sa casquette a l'air d'un gars ordinaire, d'un joueur de baseball au milieu d'intellos de l'art contemporain», selon Natacha Dufaux, notre conseillère au montage. Cette américanité, si bien incarnée, se devait donc d'être présente au sein du film. Nous découvrons également un personnage se réalisant tout autant dans l'action qu'au milieu de *silences habités*, porteurs d'une rare intensité. Homme de gestes, à la parole rare, mais significative. Séguin parle peu, mais lorsqu'il le fait, cela compte. Et si l'artiste semble mener une double vie entre l'homme des arts et l'homme des bois, nous avons devant nous un matériel filmique révélant plutôt une surprenante cohérence entre son existence, sa façon de la mener et ce qu'il en retient lorsqu'il la verbalise. Cette intensité tout aussi intérieure qu'extérieure, cette adéquation entre vies personnelle et artistique, nous souhaitons donc lui rendre justice tout au long du film et pourquoi pas, s'en inspirer pour atteindre nous aussi une certaine adéquation entre le fond de notre histoire et sa forme cinématographique. Y sommes-nous parvenus? À d'autres d'en juger...

Autre sujet sûrement moins trivial et surtout, encore plus signifiant pour notre film : la mort. Que ce soit dans les multiples chasses menées par Séguin ou au sein même de ses œuvres – aigle américain goudronné, mises à mort spectaculaires, cathédrales et cendres humaines – elle se retrouvait partout présente dans notre matériel filmique. Mais comment évoquer un sujet aussi délicat – certains diront même «cliché» lorsqu'il est question d'un artiste peintre – sans tomber dans les flagrances et en évitant la facilité? Comment utiliser cette présence pour donner un ton au montage, en respectant un équilibre fragile entre clarté et nuance? Notre réponse, ou plutôt notre proposition de réponse se retrouve dans le dernier chapitre du film. Au moment où Séguin s'attaque à ses cathédrales en ruines peintes à l'aide de cendres humaines, il semble résumer au sein même de toiles très fortes, toute l'intensité qui l'anime et qui s'est déployée tout au long du film. Ces œuvres nous parlent autant des paradoxes du peintre que de son immense désir de vivre et de créer, tout en côtoyant la mort de façon palpable, mais aussi métaphorique.

En visionnant ces séquences et surtout, en les travaillant au montage, nous réalisons que tout en terminant un nouveau «cycle de vie et de mort», Marc Séguin nous permettait alors de boucler notre propre cycle de création, de conclure le film en ayant atteint les quêtes que nous poursuivions. Quête de l'image à peindre, quête de la bête à saisir et ce faisant, quête encore plus large d'un récit documentaire à compléter.

Mais avons-nous réellement terminé le film? Et à partir de quels critères pouvions-nous décider que notre histoire devait se conclure ainsi? Toute tentative de réponse à ces questions restera forcément subjective, arbitraire même. Mais ces interrogations ont ici le mérite d'entraîner une autre question beaucoup plus fondamentale. Est-ce que les volontés de départ du cinéaste, par rapport à l'histoire qu'il souhaitait réaliser, ne finissent-elles pas par «contaminer» toute la lecture du matériel filmique, amenant ainsi le montage «à tirer» le film dans un sens précis, «à l'obliger» parfois à aller là où il serait attendu? Autre question qui ne peut avoir de réponse définitive. Mais l'expérience, et pas seulement la nôtre, prouve qu'à trop vouloir entraîner un documentaire dans une direction qui ne correspondrait pas à «la réalité qui se dégage de son matériel filmique» finira probablement pas aboutir à un film surfait, ou carrément raté. Même si l'ensemble de l'opération cinématographique en documentaire représente elle aussi une certaine manipulation, au final, c'est le réel, ou plutôt «l'impression d'authenticité» qui l'emporte. Autrement dit, si l'idée initiale ne se retrouve pas dans le matériel filmé, c'est qu'il y a forcément une autre histoire à en tirer. La tricherie est donc impossible ou alors difficile à camoufler.

Et si nous accueillons les surprises en tournage et les découvertes en montage avec générosité et ouverture d'esprit, cela veut-il dire que devant un matériel radicalement différent par rapport aux intentions de départ, il faille nécessairement en tirer un autre film? Dans l'absolu, la réponse serait positive. Et dans la pratique aussi. Au risque de nous répéter, reformulons ici ce qui devrait presque être considéré comme une maxime : si la réalité vous amène ailleurs, suivez là! Et même dans le contexte de production qui fut le nôtre – et qui nous conféra comme nous l'avons vu tout au long de ce document une série de «nouvelles libertés» – nous croyons qu'il est également nécessaire de respecter cette notion.

Car même si, comme ce fut le cas avec *Bull's eye*, plusieurs des thèmes poursuivis se sont avérés pertinents, une foule d'éléments et de situations inattendus se sont présentés à nous. Nous nous devions alors de les saisir et de les utiliser avec justesse afin de donner au récit les accents d'authenticité qu'il méritait. Cela nous semble d'ailleurs être au cœur de toute démarche se réclamant du cinéma direct.

CONCLUSION

Si nous pouvons dire sans ambages que l'approche cinématographique guidant la production du film *Bull's eye, un peintre à l'affût* appartient au cinéma direct, c'est aussi parce que le contexte de réalisation qui fut le nôtre nous permit d'expérimenter de toutes nouvelles libertés de création. Non seulement nous avions pour la première fois l'occasion de compléter un long métrage documentaire, mais surtout, nous pouvions le faire sans les contraintes liées à la participation financière d'un télédiffuseur. Ainsi «libérés», nous pouvions profiter d'une période de travail bien plus longue, échelonnée sur plusieurs mois, afin d'appliquer un processus de création permettant une réflexion plus approfondie, et d'expérimenter une série d'essais, d'erreurs et de retours sur les choix cinématographiques en accord avec les éléments inattendus fournis par le réel. Et bien que ces libertés constituèrent de nouveaux défis à affronter, principalement en ce qui a trait à la rigueur à respecter tout au long de la réalisation du projet et au suivi des multiples choix éditoriaux et filmiques, nous croyons y être parvenus en poussant encore plus à fond notre propre démarche d'écriture documentaire.

En effet, puisque notre nouvelle liberté de création nous permettait également de filmer et de raconter notre histoire selon un rythme et un langage cinématographique en diapason avec la nature du «réel poursuivi», nous fumes en mesure de compléter l'écriture de ce documentaire en menant la recherche et la scénarisation, le tournage et le montage sur une période de temps beaucoup plus longue et surtout, en interchangeant de façon dynamique ces étapes et en les liant étroitement. Plus de temps donc pour élaborer notre discours. Mais aussi davantage de temps, à l'intérieur même du film, pour introduire, faire vivre et conclure notre histoire. Récit documentaire que nous déploierons finalement en faisant essentiellement appel à un discours descriptif. Ce qui ne nous a toutefois pas empêchés d'y aménager quelques ouvertures vers l'imaginaire, cela faisant de toute façon également partie du réel...

NOTES ET RÉFÉRENCES

Introduction

1. Philippe Sohet, *Images du récit*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 6.
2. *Ibid*, p. 6.
3. *Ibid*, p. 7.

Chapitre I

1. *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 670.
2. *Le Petit Larousse illustré 1996*. Paris : Larousse, 1995, p. 350.
3. André Gardies, et Jean Bessalel, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Coll. «Septième art». Paris : Éditions du Cerf, 1992, p. 64.
4. Mario Ruspoli, «Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger». *Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*. Une conférence donnée à Beyrouth pour l'UNESCO, le 11 octobre 1963.
5. Caroline Boily, *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2010, p. 4.
6. Michel Brault, *œuvres 1958-1974 : Textes et témoignages*. Coll. «Mémoire», Montréal : Office national du film du Canada (ONF) et Nanouk Films, 2006, p. 9.
7. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 63.
8. Guy Gauthier, Philippe Pilard et Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB Éditeur, 2003, p. 46.

9. Dans le glossaire présenté à la fin de l'ouvrage *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Gilles Marsolais rajoute qu'une caméra n'a pas simplement à se promener dans une foule pour qu'elle soit dite «participante». «Il faut encore que son action soit analogue, par exemple, à celle d'une personne qui change les rapports d'un groupe lorsqu'elle fait intrusion dans celui-ci.»

10. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 313.

11. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Bruxelles : De Boeck, 2002, p. 15.

12. *Ibid*, p. 15.

13. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 14.

14. Voir l'étude *Toute la vérité, Profil économique de l'industrie canadienne de la production documentaire*. Documentaristes du Canada, 2007-2009. Version PDF téléchargeable: www.sauvonsledocumentaire.ca/?page_id=6.

15. *Idem*

16. *Grande encyclopédie de la photo et du cinéma amateur*. Bruxelles : Elsevier Séquoia, 1980, p. 272.

17. *Ibid*, p. 272.

Chapitre III

1. Jacqueline Sigaar, *L'écriture du documentaire*. Paris : Dixit, 2010, p. 17.

2. En tant que cinéaste résident à l'Office national du film du Canada, de 1998 à 2001, l'auteur de cette maîtrise a travaillé en collaboration avec le producteur et cinéaste documentariste André Gladu. Celui-ci utilisait fréquemment cette expression lorsque venait le temps d'analyser la pertinence de déclencher ou non un projet de film documentaire sur un sujet donné.

3. Au cours des années quatre-vingt-dix, le scénariste et réalisateur d'origine australienne Michael Rubbo a animé plusieurs ateliers d'écriture en cinéma documentaire, au Québec et ailleurs au Canada. Sans avoir assisté directement à ces ateliers, nous avons pu échanger des notes de travail avec quelques collègues cinéastes ayant participé à des sessions de travail avec Michael Rubbo. Nous avons donc retenu cette liste de questions nous paraissant fort pertinentes.

4. Cette expression a le mérite d'éviter toute confusion possible avec le terme «scénario» généralement associé au cinéma de fiction. De plus, le terme «proposition cinématographique» renvoie à l'idée d'un plan de travail potentiel plutôt qu'à une liste de séquences qui seraient décrites et dialoguées à l'avance et avec précision.

5. Jacqueline Sigaar, *L'écriture du documentaire*. Paris : Dixit, 2010, p. 29.

6. Nous citons avec son autorisation Philippe Sohet, qui dirige le présent mémoire, proposant ici sa propre définition du terme «discours narratif», dans un courriel de travail reçu le 9 août 2011.

7. Jacqueline Sigaar, *L'écriture du documentaire*. Paris : Dixit, 2010, p. 37.

8. Selon notre propre expérience en tournage documentaire, nous avons remarqué qu'en retrouvant un lieu donné qu'il connaît pour l'avoir fréquenté ou l'avoir habité, un protagoniste peut alors évoquer des souvenirs, des anecdotes ou des réflexions qui lui sont chers et même révéler une partie de sa personnalité que nous ne connaissions pas alors. Pour résumer, nous pourrions utiliser la phrase suivante : «c'est le territoire qui nous définit.»

9. L'idée d'*encourager* l'émergence d'une situation renvoie automatiquement à la notion de «mise en situation» dans le contexte de réalisation d'un film documentaire. Cette notion sera clarifiée aux pages 33 et 34 du présent document.

10. Proposition cinématographique pour un projet de long métrage documentaire de Bruno Boulianne, intitulée *Marc Séguin, dialogue avec le territoire*, et officiellement déposée dans sa première version en septembre 2007. La citation est tirée de la page sept d'une version ultérieure, imprimée en mars 2009.

11. *Ibid*, p. 8.

12. *Ibid*, p. 8.

13. *Ibid*, p. 8.

14. *Ibid*, p. 8.

15. *Ibid*, p. 14.

16. *Ibid*, p. 13.

17. *Ibid*, p. 13.

18. *Ibid*, p. 11.

19. *Ibid*, p. 11.

20. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 147.

21. *Ibid*, p. 147.

22. *Ibid*, p. 147.

23. *Ibid*, p. 348.

24. *Ibid*, p. 152.

25. *Ibid*, p. 347.

26. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*. 3^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Paris : Armand Colin, 2008, p. 146.

27. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 347.

28. Produit en 1963 par le programme français de l'*Office national du film du Canada*, *Pour la suite du monde* sera présenté au *Festival de Cannes* au printemps 1964. Devant l'étonnante authenticité des protagonistes face à la caméra, les journalistes et critiques de cinéma se disaient alors persuadés d'avoir à faire à des acteurs dirigés par les cinéastes Brault et Perrault. Source : *Histoire générale du cinéma au Québec* et *Le dictionnaire du cinéma québécois*.

29. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 154.

30. Proposition cinématographique d'un long métrage documentaire de Bruno Boulianne, intitulée *Marc Séguin, dialogue avec le territoire*. Version mars 2009, p. 10.

31. *Ibid*, p. 9.

32. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 152.

33. Citation tirée du *Journal de tournage* du film documentaire long métrage *Bull's eye, un peintre à l'affût*. Ce cahier de notes de production, non paginé, fut rédigé du mois de septembre 2008 jusqu'au mois de novembre 2009.

34. *Idem*

35. *Idem*

36. Citation tirée du *Journal de tournage* du film documentaire long métrage *Bull's eye, un peintre à l'affût*. Ce cahier de notes de production, non paginé, fut rédigé du mois de septembre 2008 jusqu'au mois de novembre 2009.

37. *Idem*

38. *Idem*

39. *La bête lumineuse* est le titre d'un documentaire réalisé par Pierre Perrault en 1982 et fait directement référence à l'élan d'Amérique, communément appelé *orignal* au Québec. Tourné dans un camp forestier dans la région de Maniwaki, le film profite d'une partie de chasse à l'orignal pour explorer les rites et rapports masculins. Source : *Le dictionnaire du cinéma québécois*.

40. Citation tirée du *Journal de tournage* du film documentaire long métrage *Bull's eye, un peintre à l'affût*. Ce cahier de notes de production, non paginé, fut rédigé du mois de septembre 2008 jusqu'au mois de novembre 2009.

41. Louise Surprenant, *L'art du montage*. Paris : Les monteurs associés / La Femis, 2008, p. 13.

42. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 30.

43. *Ibid*, p. 30.

44. *Ibid*, p. 20.

45. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*. 3^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Paris : Armand Colin, 2008, p. 170-171.

46. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, p. 157.

47. *Ibid*, p. 157.

48. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*. 3^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Paris : Armand Colin, 2008, p. 167.

BIBLIOGRAPHIE

- Barsam, Richard. *Non fiction Film : A Critical History*. Indianapolis : Indiana University Press, 1992, 482 p.
- Baudry, Anne, Claudine Bories, Dominique Cabrera, François Caillat, Judith Du Pasquier, Frédéric Goldbronn, Dominique Gros et Abraham Segal. *Cinéma documentaire : Comment anticiper le réel?* Paris : L'Harmattan ADDOC, 2001, 123 p.
- Bizern, Catherine (dir. publ.). *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*. Coll. «Côté cinéma», Crisnée (Belgique) : Éd. Yellow Now, 2002, 224 p.
- Boily, Caroline. *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2010, 61 p.
- Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de la recherche, 1993, 110 p.
- Breschand, Jean. *Le documentaire, l'autre face du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, les petits cahiers SCÉRÉN-CNDP, 2002, 96 p.
- «Le cinéma direct». Dossier, *Cinémaction*, no 76 (1995, 3^e trimestre), p. 4-21.
- Colleyn, Jean-Paul. *Le Regard documentaire*. Paris : Éd. du Centre Georges Pompidou, 1993, 148 p.
- Coulombe, Michel, et Marcel Jean. *Dictionnaire du cinéma québécois*. 4^e éd. mise à jour et enrich. Montréal : Boréal, 2006, 821 p.
- Daudelin, Robert. *L'œil au-dessus du puits : Deux conversations avec Johan van der Keuken*. Montréal : Les 400 coups cinéma, 2006, 85 p.
- De France, Claudine. *Cinéma et anthropologie*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Paris : Éd. Maison des sciences de l'Homme, 1989, 400 p.
- Devarieux, Claire, et Marie-Christine de Navacelle. *Cinéma du réel*. Paris : Éd. Autrement, 1988, 128 p.

- Esquenazi, Jean-Pierre (dir. publ.). *Vertov : L'invention du réel !* Paris : L'Harmattan, 1997, 287 p.
- Jacquinet, Geneviève. «Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres». *Cinéma, revue d'études cinématographiques*, vol. 4, no 2 (hiver 1994), p. 61-81.
- Gardies, André, et Jean Bessalel. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Coll. «Septième art». Paris : Éditions du Cerf, 1992, 225 p.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. 3^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Paris : Armand Colin, 2008, 430 p.
- Gauthier, Guy, Philippe Pilard et Simone Suchet. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB Éditeur, 2003, 214 p.
- Grande encyclopédie de la photo et du cinéma amateur*. Bruxelles : Elsevier Séquoia, 1980, 491 p.
- Guynn, William. *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001, 257 p.
- Kriwaczek, Paul. *Documentary for the Small Screen*. Burlington (MA) : Focal Press, 1997, 243 p.
- Lever, Yves. *Histoire du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1988, 551 p.
- Marcorelles, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : UNESCO, 1970, 154 p.
- , *Une esthétique du réel, le cinéma direct, Rapport de la Table ronde sur le cinéma à Mannheim*, Paris : UNESCO, 1964, 30 p.
- Marie, Michel. *Le direct et la parole*. Coll. «Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Étienne.» Saint-Étienne (France) : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1984, 300 p.
- Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Coll. «Cinéma», Laval : Les 400 coups, 1997, 367 p.
- Mauro, Didier. *Le documentaire : Cinéma et télévision*. Paris : Dixit, 2003, 304 p.
- Michel Brault, *œuvres 1958-1974 : Textes et témoignages*. Coll. «Mémoire», Montréal : Office national du film du Canada (ONF) et Nanouk Films, 2006, 103 p.

- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. 2^e éd. mise à jour et enrich. Bruxelles : De Boeck, 2002, 347 p.
- Le nouveau Petit Robert*. Éd. mise à jour et enrich. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995, 2252 p.
- L'œuvre de Pierre Perrault, la trilogie de l'île-aux-Coudres : Textes et témoignages*. Coll. «Mémoire», Montréal : Office national du film du Canada (ONF), 2007, 104 p.
- Le Petit Larousse illustré 1996, dictionnaire encyclopédique*. Paris : Larousse, 1995, 1784 p.
- Perrault, Pierre. *Caméramages*. Montréal : L'Hexagone; Paris: Edilig (une coédition), 1983, 127 p.
- . *Cinéaste de la parole*. Montréal : L'Hexagone, 1996, 343 p.
- Pierron-Moinel, Marie-Jo. *Modernité et documentaire : une mise en cause de la représentation*. Paris : L'Harmattan, 2010, 295 p.
- Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Berkeley : University of California Press, 1988, 615 p.
- . *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. 4^e édition. Carbondale (IL) : Southern Illinois University Press, 2007, 419 p.
- Ruspoli, Mario. «Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger». *Table ronde sur le cinéma et la culture arabes*, UNESCO, 11 octobre 1963, 44 p.
- Sigaar, Jacqueline. *L'écriture du documentaire*. Paris : Dixit, 2010, 256 p.
- Sohet, Philippe. *Images du récit*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 2007, 349 p.
- Surprenant, Louise. *L'art du montage*. Paris : Les monteurs associés / La Femis, 2008, 30 p.
- Villain, Dominique. *Le montage au cinéma*. Coll. «Essais», Paris : Cahier du cinéma, 1991, 159 p.
- Ward, Paul. *Documentary : the Margins of Reality*. Londres : Wallflower Press, 2005, 144 p.
- Warren, Paul. «La technique n'est pas innocente». *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne (France) : Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, 1984, p. 59-64.

APPENDICE A

FICHE TECHNIQUE DU FILM BULL'S EYE, UN PEINTRE À L'AFFÛT

Long métrage documentaire

Durée du film : 75 minutes

Année de production : 2010

Langues : français et anglais, avec s.t.f.

Format de tournage : HD CAM 16/9 couleur

Formats de projection : HD CAM, HD CAM SR, BETA SP, BETA NUM

Formats de distribution commerciale : DVD, Quicktime

Générique, postes principaux

Participants principaux : Marc Séguin, Stéphane Aquin, Jimi Dams, Tom Fernandez, Gilles Gagné, David Hunt, Denis Julien, Mary Ann Portell, Barbara Zomlefer-Herzberg

Scénariste, réalisateur et producteur associé: Bruno Boulianne

Producteur : Orlando Arriagada / Productions Pimiento (www.pimiento.ca)

Monteur : Vincent Guignard

Directeur photo : Alex Margineanu

Caméramans : Alex Margineanu, Nicolas Canniccioni

Preneurs de son : Stéphane Barsalou, Bruno Boulianne, Philippe Scultéty, Mélanie Gauthier

Concepteurs sonores : Martin Allard, Simon Gervais

Mixeur : Luc Léger

Compositeur et musicien : Karkwa

Distribution

Les Films du 3 Mars (F3M / Anne Paré)

www.f3m.ca

ventes@f3m.ca

Site web du film : www.bullseyefilm.com

Première présentation publique : 20 mars 2010, Festival international du film sur l'art de Montréal (FIFA)

Prix : Prix ARTV Tremplin pour le monde, FIFA 2010 / Nominations Prix Gémeaux 2011 :

Meilleur documentaire culture, meilleur montage documentaire, meilleur son documentaire

Première diffusion télé : 14 novembre 2010, ARTV